PROPERTY OF THE

*406 v. 1.
v. 4

Public Library of the City of Boston

SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS

BOSTONIA
CONDITA AD.
1630.

CIVITATIS REGIMINE DONATA AD. 1822.

From the Phillips Fund.
Added Jan. 6, 1862 No. 53296.

TRAITÉ COMPLET

DE

LA PEINTURE.

IMPRIMERIE DE BÉTHUNE, rue Palatine, n° 5.

TRAITÉ COMPLET

DE

LA PEINTURE,

PAR M. P*** DE MONTABERT.

TOME QUATRIÈME.

PARIS,

CHEZ BOSSANGE PÈRE,

LIBRAIRE DE S. A. R. Mgr. LE DUC D'ORLÉANS,

RUE DE RICHELIEU, N° 60.

1829.

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/traitcompletde04pail

DIVISION

DE

LA PEINTURE.

CHAPITRE 123.

COMMENT ON DOIT DIVISER L'ART DE LA PEINTURE. — QUELLES SONT LES DIVERSES CONDITIONS DE LA PEINTURE. — QUELS SONT LES DIVERS MOYENS DE LA PEINTURE. — OBSERVATIONS SUR LA MEILLEURE MÉTHODE A SUIVRE POUR REMPLIR DANS UN TABLEAU LES DIVERSES CONDITIONS DE LA PEINTURE.

La division de la peinture n'est pas une des moins importantes questions, ni une des petites difficultés de toute la doctrine de cet art.

Par division, il ne faut pas ici entendre seulement cette différence si facile à établir entre les moyens principaux de l'art, tels que le dessin, le coloris, la composition, etc.; mais il faut surtout entendre la division méthodique et théorique des conditions principales et des conditions secondaires qui se trouvent distinguées, quoique dépendantes les unes des autres, et qui doivent être placées selon un certain ordre dans l'analyse de la peinture.

On a dit avec justesse que bien définir une chose, c'était déjà la bien faire connaître, en sorte qu'avec de bonnes définitions dans les sciences et dans les arts, on serait toujours d'accord. Or une bonne définition suppose une bonne division, et il est évident que c'est faute de s'être entendu sur la vraie définition de la peinture, qu'on ne s'est pas entendu non plus sur ses divisions véritables, sur l'importance respective de ses parties ou de ses moyens, ni même sur leur intégrité ou leur caractère. Les longues incertitudes des artistes sur certains points importans de la peinture, les interminables discussions entre les personnes qui veulent en raisonner, n'ont donc pas d'autre source que le cahos duquel on n'a jamais su tirer jusqu'à présent la définition et la division de cet art.

Ne peut-on pas demander aux théoriciens d'aujourd'hui où ils en sont avec ces mots : clair-obscur, idéal, ton, teintes, composition, effet, dessin, beauté, fini, chaleur, grandiose, sentiment, imitation, vérité, etc. ; ou avec ces mots d'atelier : belle pâte, pinceau large, brosse fière, vigueur de teintes, tons soutenus, etc.? N'en sont-ils pas encore à débrouiller le sens que chacun prétend attacher à tous ces termes? Mais ce qui rend le mal pire encore, c'est que tel mot qui convient à une partie, on l'applique souvent à une autre qui est toute différente : nous mêlons ce qu'il faudrait rigoureusement séparer; nous plaçons en avant ce qui ne doit être placé qu'en dernier lieu; nous prenons même une condition pour une autre, et nous nous faisons une habitude barbare de négliger l'ordre et la méthode, soit que nous méditions, soit que nous exécutions, soit même que nous communiquions aux autres nos pensées au sujet d'un si bel art.

Combien l'artiste ou le spectateur ne sont-ils pas dupes de leur sensibilité et de leur imagination, puisqu'ils sont privés des secours de la méthode et des justes divisions de l'analyse, divisions si embrouillées et si embarrassantes dans la plupart des livres, que les peintres regardent, par cela seul, ces écrits comme plus funestes qu'instructifs? En effet comment suivre, comprendre et croire un auteur qui, à propos de dessin, par exemple, vous entretient de coloris, de tons, de groupes, etc.; qui se laisse aller sans méthode, sans classification à mille questions qui se croisent, qui se choquent, et qui ne sauraient devenir un tout? N'est-ce pas embarrasser, fatiguer les artistes, et ne les éclairer sur rien? Ainsi donc, s'il s'agit, par exemple, de cette question : Poussin dessinait-il très-bien? Dessinait-il aussi bien que Jules-Romain ou que Le Brun? Dessinait-il mieux que Gérard-Dow? — Comment s'en tirer? Comment éclaircir ces propositions si l'on ne subdivise pas, et si l'on ne prend pas chaque partie de la théorie pour la mettre séparément dans la balance? — Correggio est-il aussi habile coloriste que Vandyck? — Voilà une autre proposition sur laquelle on ne s'entendra jamais sans la plus rigoureuse méthode. — Est ce que Léonard de Vinci n'est pas aussi habile dans le clair-obscur que Rembrant? — Même obscurité. — Enfin, dira-t-on, notre David dessina-t-il les figures aussi bien que Raphaël? Le Brun composa-t-il aussi bien que Dominichino? Cette statue de Pujet ne vaut-elle pas mieux que telle antique, etc., etc.? — On comprend qu'il ne faut prononcer sur de telles questions qu'après s'être très-bien entendu pardessus tout sur la subdivision naturelle du dessin, du coloris et du clair-obscur. Or, si

nous savons les uns et les autres que dans le dessin il y a telle ou telle partie constituante; que celle-ci est la plus importante, celle-là la moins; que tel maître a porté certaines parties à un bien plus haut degré que tel autre maître qui en a réuni un grand nombre de subalternes; si enfin nous distinguons dans le coloris, dans le clair-obscur ce qu'il faut y distinguer, alors les jugemens que nous porterons seront certains, puisqu'ils résulteront d'une simple opération d'addition et de soustraction, et à l'influence près des goûts plus ou moins exclusifs, influence qu'anéantit pour ainsi dire la puissance de cette analyse, chacun alors s'entendra et jugera avec justesse et de sang-froid. J'ai déjà rendu évidente cette vérité dans l'introduction placée en tête de cet ouvrage.

N'est-il donc pas tems de mettre fin à toutes les incertitudes théoriques de la peinture, de fixer les jalons qui doivent guider dans l'étude pratique ou contemplative de l'art, et d'aplanir le vrai chemin par la méthode, par l'ordre et la véritable division et classification des parties, ainsi que par le nombre complet de tous les élémens qui le constituent? Telle était probablement l'idée de Léonard de Vinci lorsqu'il disait, chap. 7 : « Étudiez d'abord la » théorie avant d'en venir à la pratique, qui est un effet » de la théorie. » Puisse la division que j'ai établie, approcher au moins assez près du but dont je viens de signaler ici l'importance!

Quelles sont les diverses conditions de la peinture?

Quand, sans avoir égard aux livres, mais en suivant le seul bon sens, on se demande quelles sont les principales conditions de la peinture ou d'un tableau, on reconnaît

aisément qu'il en existe quatre bien distinctes : 1° la vérité dans le choix, ce qui suppose nécessairement et comprend le possible et le vraisemblable; 2° la convenance ou le beau pour l'esprit; 3° le beau optique ou pour la vue, et 4° la justesse de représentation. Ces quatre conditions établissent naturellement les divisions qu'on doit adopter et que nous adoptons ici dans la théorie de la peinture. Ainsi, pour préparer l'esprit du lecteur sur cette division que nous venons d'indiquer, examinons rapidement ces quatre conditions, et rendons-en sensibles les différences par quelques exemples.

La vérité, comprenant le possible et le vraisemblable dans le choix, est la première condition, et elle est évidemment indispensable. L'objet qu'on veut offrir en peinture doit être naturel par lui-même, et par conséquent possible; il ne doit pas être imaginaire et contraire à la vérité et à ce possible. Si l'on nous offre en peinture une action ou un geste impossible, nous l'appelerons faux, nous dirons : ce n'est pas ainsi qu'un homme lance un javelot; ce n'est pas de cette façon qu'on est placé sur un cheval fougueux; jamais un fruit de cette espèce n'a été de cette couleur, ni l'ombre de ce corps blanc d'un tel ton; le tour de ces cheveux est impossible; la forme de cet arbre est fantastique; ce bras par sa longueur, cette tête par sa petitesse, sont hors de nature, etc. — Un peintre peut donc représenter très-bien par la juste perspective de ses lignes, de ses tons, de ses teintes et de sa touche, des objets impossibles. Mais si nous voulons louer cette justesse de représentation, il faudra nous expliquer nettement, et ne pas louer aussi la vérité de choix. Une étoffe peut donc être représentée avec une grande justesse optique, et

n'être pas vraie ni possible, ce qui arrivera, si elle se drape d'une manière invraisemblable et non naturelle. Dire que cette étoffe est vraie sur le tableau, c'est s'exprimer trop vaguement.

Il résulte de cette première analyse que lorsqu'on dit : voici un tableau d'une grande vérité, on ne s'explique pas d'une manière déterminée et positive, surtout à l'égard des personnes qui sont étrangères à l'art; car souvent elles entendent par vérité toutes les espèces de vérités, et le plus souvent aussi elles n'en conçoivent qu'une seule, qui est la vérité de représentation par le coloris, quelque incomplète que soit l'idée que ce coloris donne des objets et de leur caractère propre et géométrique. Enfin je crois qu'on doit être, une fois pour toutes, averti que les mots vérité, imitation, naturel et beau, sont peut-être la première cause de tous les malentendus sur les questions de peinture et de beaux-arts en général. C'est ce que j'ai déjà tâché de démontrer.

Mais, pour parler maintenant de la vraisemblance, j'ajouterai qu'elle doit de plus être considérée autrement que comme synonyme de possible, je veux dire que la vraisemblance est le résultat non-seulement de ce qui est possible, mais de ce qui semble tel, sans équivoque, à la vue et à l'esprit. C'est ainsi que certains aspects justement représentés, sont cependant appelés équivoques et invraisemblables; c'est ainsi que certaines idées embarrassées et laissant du louche dans l'esprit, sont de même appelées équivoques et invraisemblables. De plus, la vraisemblance doit faire que l'esprit perçoive l'idée de l'objet, malgré le manque d'illusion optique; car le peintre a beau faire tous ses efforts pour tirer le meilleur parti de

sa science en perspective, toujours l'esprit du spectateur reconnaît que les couleurs qu'il a sous la vue sont des couleurs appliquées sur une toile, et que cette toile ou ce panneau est fixé dans un cadre, l'esprit ne peut s'empêcher de penser que ce qui lui est offert, tant par les lignes que par les couleurs, ne soit des diminutions et des altérations de dimensions et de couleurs naturelles : or il faut que par l'art de la vraisemblance, l'esprit oublie pour ainsi dire ces mensonges graphiques, qu'il n'en soit point préoccupé, et qu'il se croie en présence de la réalité même.

Cette question est si fondamentale, et si importante pour la connaissance et le succès de la peinture, qu'elle mériterait peut-être d'être traitée dans une digression particulière et complète. Mais j'espère que ce qui sera dit à ce sujet, quand je traiterai de chaque moyen de l'art en particulier, suffira pour expliquer ce point. Contentons-nous ici d'une ou de deux réflexions.

On ne doit point donner à la vraisemblance plus d'extension qu'elle n'en comporte dans la théorie, ni la faire anticiper sur d'autres conditions, telles que, par exemple, la condition du beau intellectuel ou du convenable. Ainsi par vraisemblable on ne doit point entendre la convenance ou le beau intellectuel, mais seulement le vrai intellectuel, ou le choix le plus propre à manifester sans équivoque le caractère de l'objet représenté tant à la vue qu'à l'esprit.

Le mot vraisemblance est plus positif et plus clair, au sujet de peinture, que celui de vérité. Ce dernier mot comporte des doutes, puisque l'artiste qui répète toutes les vérités, et par conséquent celles qui souvent ne sont pas bonnes à peindre, peut très-bien blesser la vraisem-

blance, au lieu que celui-là est toujours vrai qui est vraisemblable. Cette observation est de la plus grande conséquence.

Ce qui distingue le peintre du peintureur, l'artiste du copiste, c'est non-seulement le beau, mais c'est tout autant le vraisemblable. Un peintre sans génie copie ce qu'il aperçoit, convaincu que son imitation sera naturelle, parce qu'il l'emprunte à la nature : mais il ignore, il ne sent pas le vraisemblable ; en sorte que mieux il copie, moins il obtient cette vérité d'art, cette vérité de peinture qui gît souvent plus dans le vraisemblable que dans le vrai. Tout artiste qui voudra y réfléchir reconnaîtra combien est belle et importante cette question dont on s'est si peu occupé dans les écrits.

Arrivons à la deuxième condition : le convenable ou le beau pour l'esprit doit naturellement venir après le vraisemblable. Celui-ci ne comprend que le choix dans le possible, mais le convenable comprend le choix du beau pour l'intelligence, beau qui, conjointement avec le beau optique, fait de la peinture un art libéral. Ce qui a été dit à la définition de la peinture, et ce qui va être dit au chap. du beau nous dispense d'entrer ici dans d'autres explications. Nous ferons remarquer seulement que le beau de convenance doit, dans la théorie, précéder le beau optique, et que celui-ci en dépend, c'est-à-dire qu'un objet en peinture doit d'abord être choisi convenable et beau pour l'esprit avant d'être choisi ou rendu beau pour le sens de la vue, puisqu'il pourrait se faire qu'en étant beau pour les yeux, il ne fût point beau pour l'esprit.

La troisième condition, qui est le beau optique ou pour la vue, est assez démontrée par ce qui précède.

Finissons par nous expliquer sur la quatrième condition: la justesse de représentation. Il est certain que quelque choix, vrai, vraisemblable, convenable et beau, qu'ait pu faire le peintre, il n'atteindra point le but, si son image manque de justesse dans la représentation, et si les couleurs, si les lignes, etc., sont fausses dans leurs rapports. Quel plaisir réel peut faire sur l'esprit la justesse des couleurs sans le dessin, ou la justesse du dessin si les couleurs sont mensongères et contraires à l'apparence naturelle? La représentation doit donc être juste et précise. Or sans perspective, point de peinture; et, puisque le coloris dépend de la perspective, sans coloris comme sans dessin, point d'imitation, point de vérité, point de résultat. La peinture dans ce cas serait un art inutile, et autant vaudrait un langage fondé sur des signes conventionnels. Vous prétendez me faire voir un héros, vous m'indiquez Achille. Par plusieurs accessoires je reconnais votre pensée; mais si les lignes visuelles, si les ombres, si les teintes de ce prétendu Achille sont contraires à l'apparence naïve, je me ris de vos efforts, et votre prétention me fait pitié. La fausseté des lignes perspectives produit partout des laideurs, les jambes de cet Achille paraîtront peut-être trop écartées et sembleront être différentes l'une de l'autre, de manière à choquer tous les physiologistes. Son bras paraît trop court, sa tête ne semble point située à sa place, des portions de son corps et de ses pieds semblent déformées; la couleur de son corps est farineuse, rose et jaune à la fois; les ombres ne donnent par leur teinte aucune idée de la chair d'un héros; c'est un corps de bois coloré, puisqu'on n'y retrouve point la transparence, puisqu'on n'y suit ni la profondeur

où sont situés les os, ni les artères, ni l'épiderme, ni les vrais caractères de la chair. Non, ce n'est point Achille; c'est une parodie d'Achille. Et ce portrait de dame dont les prétendus beaux yeux sont mal représentés en raccourci, dont une épaule semble beaucoup trop large, dont le corps et les cuisses n'indiquent aucune structure vivante, et cela, quoique le peintre ait peut-être admiré son modèle, ce portrait, dis-je, peut-il plaire, peut-il toucher? Non; c'est une image fausse. Et ces milliers de portraits ainsi blaireautés par ces milliers de peintres qui ont ignoré la perspective (car perspective ou dessin, c'est la même chose), ces milliers de portraits, dis-je, ne servent-ils pas à donner une très-pauvre idée de la peinture à ceux qui ne recherchent point ce qu'elle peut produire entre les mains d'un peintre bien instruit? Toutes ces pitoyables images tendent donc à persuader le public que c'est par génie qu'ont dessiné Raphaël, Léonard de Vinci et autres, tandis que c'est par savoir, et parce qu'ils avaient été élevés dans les vraies règles de la géométrie de peinture ou de la perspective, règles qui les faisaient parvenir à la justesse de représentation, règles tout-à-fait délaissées et étrangères aux écoles ou prétendues écoles d'aujourd'hui; je dis prétendues écoles, parce qu'on n'y apprend rien, et on a raison de n'y rien apprendre, s'il est vrai que le génie et le sentiment doivent seuls former les artistes. Mais il est inutile d'insister davantage sur la vérité de cette proposition; chacun sait que la peinture est un miroir, et que ce miroir doit être pur et fidèle.

Maintenant nous pouvons résumer l'exposition de cette grande division générale de l'art de la peinture : la voici telle que je la conçois, d'après les données précédentes.

L'art de la peinture se divise dans sa théorie en quatre conditions fondamentales : 1° le vrai, lequel comprend le possible et le vraisemblable; 2° la beauté intellectuelle, c'est-à-dire pour l'esprit, autrement dit la convenance; 3° la beauté optique ou pour la vue; 4° la justesse de représentation. Par beauté, on entend la beauté intellectuelle et optique, et voilà ce qui est de l'art libéral; par vérité, on entend la vérité intellectuelle et optique, et voilà ce qui est de l'art imitateur. Ainsi la peinture, qui est un art libéral, et qui s'adresse à l'ame pour le sens de la vue, doit offrir ces deux espèces de vérités et ces deux espèces de beautés, puisque nous sommes tous composés et de sens et d'intelligence. Le chapitre suivant, où je traite de la beauté, explique ce qu'on doit entendre par beau optique et par convenance ou beau intellectuel.

La division que nous venons d'établir est conforme à la définition qu'on peut faire de la peinture, en disant qu'elle est l'art de connaître, de choisir et de représenter, et l'idée de Platon est à ce sujet très-conforme à la nôtre. Selon Socrate, Platon disait (*De legibus. Lib.* 11) : « il faut » trois choses pour porter un bon jugement, soit en pein- » ture, soit en sculpture : connaître l'objet imité, connaî- » tre s'il est beau, et en troisième lieu si l'imitation est » fidèle. » Quant au vraisemblable, qui semble omis ici, et que nous avons cru devoir distinguer, il est évident que la fidélité d'imitation le comporte. En effet, si le vrai peut n'être pas vraisemblable, toujours le vraisemblable est vrai dans les arts d'imitation.

Quels sont les divers moyens de la peinture ?

On distingue dans la peinture cinq moyens principaux :

la composition, le dessin, le clair-obscur, le coloris et la touche. Chacun de ces élémens techniques de la peinture doit réunir les quatre conditions qui la constituent art. Ainsi on y doit retrouver non-seulement la vérité optique et intellectuelle, mais encore la beauté optique et intellectuelle.

A quelqu'un qui me demanderait maintenant quelle est la partie qu'il importe le plus de cultiver ou de porter à la perfection, je répondrais : posez autrement la question, et demandez plutôt quelle est la partie qu'il importe le plus de ne pas négliger, car c'est là ce que vous voulez dire. Mais comment satisfaire à une pareille question ? N'est-ce pas tantôt par un moyen, tantôt par un autre, qu'on arrive le plus tôt au but ? Représente-t-on des fleurs, des insectes ; c'est la propreté, la légèreté, la justesse, la beauté de la touche, qui dans ce cas sera un moyen essentiel. Représente-t-on un fruit de forme ronde ; ce ne sera pas le dessin qui sera le plus important moyen, mais bien le coloris et la touche. Si c'est Jupiter ou Vénus ; le dessin sera le grand moyen. Si c'est une tempête, un clair de lune, d'autres moyens sont encore à employer principalement.

Il faut encore s'expliquer à l'égard des personnes qui demanderaient pourquoi l'ordre établi dans notre théorie n'est pas le même que l'ordre ordinaire dans les études et dans les progrès ; pourquoi, par exemple, je traite d'abord du choix, bien que les élèves commencent tout d'abord par étudier le vrai, sans lequel ils n'obtiendraient pas le beau ; et pourquoi je finis par le coloris, quoiqu'ordinairement on passe du coloris à la composition que j'ai placée en premier.

Je dis donc à ce sujet, que cet ordre de la théorie n'est point le même pour la méthode ou la marche des études, et qu'autre chose est de conduire un élève par leçons, et selon ses progrès ou sa capacité, autre chose est de conduire l'ensemble d'une théorie, en sorte que l'étude des matières de ce traité n'indique point l'ordre selon l'importance des parties, non plus que l'ordre à suivre dans les écoles, puisque c'est aux professeurs à se conformer aux progrès des étudians, bien que les professeurs ne doivent jamais faire passer d'abord à une question qui nécessairement est la conséquence d'une autre qu'on n'aurait pas encore étudiée. (V. à ce sujet le chap. 117.)

On s'attend peut-être à voir ici une exposition étendue de toutes les subdivisions adoptées dans cet ouvrage; mais il n'y a qu'un tableau synoptique ou une table des matières qui puisse remplir cet objet : ainsi je renvoie le lecteur à la table des chapitres qui composent ce traité, table qui étant examinée et étudiée avec attention en apprendra plus que toutes les digressions auxquelles je pourrais me livrer ici.

Observations sur la meilleure méthode à suivre pour remplir dans un tableau les diverses conditions de la peinture.

Plus d'un élève, en parcourant ce traité, cherchera avec empressement le chapitre où l'auteur aura indiqué la meilleure méthode à suivre pour conduire à sa fin un tableau, en se soumettant à toutes les conditions de l'art. Mais, outre que cette méthode se trouve prescrite par l'ordre même des questions techniques exposées et traitées dans cet ouvrage, il serait téméraire de se flatter d'être

écouté et suivi de point en point, lorsqu'on prescrit à un élève le meilleur ordre à suivre dans les opérations nécessaires à l'exécution de son tableau.

L'imagination joue un si puissant rôle parmi les facultés générales des peintres et dans leur état d'activité, qu'ils sont toujours entraînés vers des préférences en fait de méthodes et de procédés, c'est-à-dire qu'ils se livrent selon leur caprice, et peut-être selon leur inspiration, à telle ou telle partie ou condition de leur tableau, sans trop réfléchir s'il serait plus sûr, plus utile, plus expéditif de procéder dans un ordre différent.

Peu d'artistes aujourd'hui recherchent la méthode, bien qu'ils voudraient tous avoir une bonne recette pour mener à fin leur travail. Mais il n'existe pas de recette pour atteindre à ce but, et la recherche d'une méthode sûre est longue et difficile. Il faudrait donc que les artistes fissent toutes sortes d'efforts pour découvrir et posséder cette méthode, sans laquelle tout n'est que confusion, repentirs, dégoûts, pas rétrogrades et découragement. Et cependant on peut dire ici que ce n'est presque jamais la meilleure méthode qui dirige les hommes dans leurs actions, mais bien la confiance aveugle qu'ils ont en ceux qui les ont précédés. On trouve plus commode de suivre ses devanciers, parce que s'ils égarent, ce sont eux qu'on accuse, et ce n'est jamais soi. Au reste, quelque peine que pourrait donner la recherche d'une bonne méthode, jamais cette peine ne doit être comptée, tant un si précieux secours est bienfaisant et durable.

Deux espèces de peintres seulement trouveront les tableaux faciles à faire : les peintres très-instruits possédant

la vraie méthode, et les peintres très-ignorans qui ne rougissent de rien. Ceux-ci entreprennent une page de peinture comme une page d'écriture, en commençant par le haut et finissant par leur paraphe. Rien ne les chagrine, rien ne les arrête; toujours joyeux, ils trouvent que tout va bien, puisqu'ils avancent la besogne. Les peintres instruits rencontrent des obstacles, il est vrai, mais ils ont à leur disposition le moyen d'en triompher. De l'attention, de la persévérance et une haute idée de la perfection leur suffisent. Ils atteindront le but, n'en doutez pas; ils feront ce qu'ils sont capables de faire. N'en disons pas davantage sur l'excellence, sur la nécessité de la méthode en général, et parlons de celle qui est indispensable pour produire un tableau.

Chacun conçoit que la première chose à faire, c'est d'inventer et de composer : inventer, c'est-à-dire, fixer son choix sur le sujet et fixer l'idée générale du tableau; composer, c'est-à-dire, disposer de manière à mettre en évidence cette invention, ce sujet, et en même tems à l'exposer dans un certain ordre qui, conforme au caractère de l'art libéral de la peinture, produise l'harmonie ou la beauté. Or nous avons défini la peinture; nous allons définir et expliquer la beauté, puis nous traiterons de l'invention et de la disposition. Jusqu'ici la méthode n'est donc point embarrassante. Car qui s'aviserait de ne pas commencer par le commencement, de ne pas fonder avant d'élever? Mais arrive la question de l'esquisse; il ne s'agit pas de demander si on doit esquisser, mais comment on doit esquisser et procéder dans la représentation par esquisse. La question est de savoir quelle est la méthode à suivre pour un point particulier : cette méthode sera expo-

sée dans tous ses détails, soit qu'il s'agisse du coloris, soit qu'il s'agisse du clair-obscur de cette exquisse. Quant au dessin des figures, notre traité n'est encore en ceci que méthode. Nous expliquerons comment on prépare l'attitude, comment on la perfectionne, comment on la représente avec justesse et sentiment. Quand il sera question du matériel des couleurs, nous expliquerons de quelle manière on doit les apposer, les recouvrir, les glacer; nous apprendrons même à vernir le tableau.

Que nous demanderait-on donc en demandant ici la vraie méthode en peinture? Il n'est pas nécessaire, je pense, de dire qu'on ne doit vernir qu'à la fin, et n'esquisser qu'au commencement. Ainsi tout notre traité n'est qu'une méthode, celle qu'il est dans l'intérêt du peintre de suivre, celle qu'il faut qu'il suive, la seule enfin qui puisse faire atteindre au but, qui est de produire un beau tableau ou une représentation fidèle d'une ou de plusieurs beautés de la nature.

THÉORIE

DE

LA BEAUTÉ.

THÉORIE

DE

LA BEAUTÉ.

CHAPITRE 124.

La connaissance du beau conduit à la connaissance de l'art, et l'analyse de la beauté est la clé de toute la partie libérale et noble de la peinture. C'est ainsi que l'analyse de la perspective est la clé de toute la partie technique de la représentation.

Avant de traiter des moyens de la peinture, il est absolument nécessaire de donner la clé des principaux secrets de cet art. Or la définition ou la théorie de la beauté doit être considérée comme étant et la définition et la clé de toute la partie libérale et noble de la peinture. En effet, qui ne comprend pas qu'un art libéral n'est autre chose qu'une application des lois de la beauté, et que, sans cette application des lois du beau à l'art de la peinture, par exemple, cet art ne serait plus un art libéral, mais bien une opération de graphie mathématique, un art de simple comparaison, un art enfin de mesure seu-

lement et exempt de choix? Qui ne comprend pas aussi que (s'il est vrai que la beauté constitue un des élémens, pour ne pas dire tous les élémens de la nature, puisque la beauté renferme la convenance et l'utilité) expliquer ce beau, ce ne soit vraiment expliquer le grand secret d'imiter les beautés de la nature? Le principe qui va me guider dans cette importante analyse du beau, étant la même qui me guidera dans l'analyse et l'explication de toutes les parties libérales de l'art, je dois convenir ici que tout lecteur qui jeterait au hasard les yeux sur un point de la doctrine qui fait l'objet de ce traité, sans avoir premièrement une idée de cette théorie du beau, ne comprendrait peut-être que confusément le précepte ou les préceptes que je rapporte à ce principe, principe qui cependant est fondamental et qui domine dans tout le cours de mon ouvrage. Ainsi toutes les parties de cette théorie de la peinture serviront à éclaircir et à fortifier ce principe de la beauté; de même que ce principe servira à éclaircir et à fortifier la théorie de toutes les parties de la peinture. Je dois en conséquence solliciter un certain degré d'attention dans la lecture de cette théorie du beau, et de mon côté je vais tâcher d'exposer de la manière la plus intelligible que je pourrai les idées qui composent cette doctrine ou ce principe du beau, pour mieux dire, cette clé de la peinture considérée comme art d'harmonie et de beauté.

Qu'on se rappelle bien que la représentation n'est pour le peintre que le moyen d'arriver au grand but, qui est l'harmonie ou la beauté, et l'on comprendra quelles doivent être l'importance et l'utilité de cette étude de la beauté, but de tous les beaux-arts; par cela même on se con-

vaincra que c'est avec une grande constance que l'on doit en rechercher les principes. Enfin, de même que la perspective dévoile tous les secrets de l'art de représenter, de même la science du beau explique et apprend l'art de choisir, de composer, d'obtenir l'harmonie si désirée dans toutes les productions de la peinture. Cette étude au surplus doit intéresser même les personnes étrangères à cet art; car, comme l'a dit un moderne, n'est-ce pas jouir de la nature et exister mieux, que d'en apercevoir la beauté? Et d'ailleurs il suffira pour inspirer ici de l'intérêt pour cette étude de rappeler une vérité, c'est que le goût, et chacun y prétend, n'est autre chose que la faculté de sentir le beau, faculté que nous avons tous reçue en naissant, avec celle de distinguer ce qui est mal de ce qui est bien : or le but des moralistes, comme celui des théoristes, est d'exercer et de perfectionner cette faculté qui distingue l'homme pardessus tout et qui le caractérise.

Je dois ici prévenir une objection que feront peut-être les personnes qui veulent absolument voir le vrai dans le beau, et tout le beau dans le vrai, appelant convenance tout ce qui est beau. Je leur répondrai bientôt plus amplement : mais si ces personnes m'objectaient qu'en traitant du beau, je ne traite malgré moi que du vrai, et que cette distinction que je fais du beau considéré à part, est une analyse forcée, puisque le beau est toujours fondu dans le vrai et le naturel, je leur dirais qu'il est possible qu'en traitant du beau je sois amené souvent à traiter en même tems du vrai, ou au moins du choix propre au vraisemblable, mais qu'en traitant du vrai seulement, je n'eusse jamais pu traiter complètement du beau, tel qu'il doit

être conçu, étudié et pratiqué dans les beaux-arts en général, et dans celui de la peinture en particulier.

Les écrits que les philosophes ont publiés sur le beau, ont plutôt enrichi la métaphysique qu'ils n'ont éclairci la théorie des beaux-arts, et on a conclu du peu de certitude de leur doctrine, que les lois du beau dans la peinture étaient un mystère inexplicable.

Les écrits des philosophes ont jeté parfois d'assez vives lumières sur la question du beau; mais ils ont plutôt enrichi la science de la métaphysique qu'ils n'ont aidé le grand art de la peinture. On peut même dire que, si les principes de la beauté ont été signalés par les penseurs les plus judicieux et les plus pénétrans, l'application de ces principes n'ayant jamais été faite directement aux beaux-arts, on en a conclu que ces vérités artielles étaient du nombre des mystères inexplicables que le génie seul est capable de pénétrer, et que devant échapper sans cesse aux poursuites de l'analyse, elles n'étaient point communicables à l'intelligence.

Cette opinion n'a rien de surprenant. On devait regarder la question du beau comme étant inexplicable, puisque le nombre assez grand d'écrivains qui se sont occupés de cette matière n'ont point encore su concilier leurs opinions, chacun de ces écrivains ayant une façon différente de comprendre et d'analyser la question. Cependant il ne me paraît pas qu'ils soient éloignés les uns des autres autant qu'on le croirait au premier abord, et les personnes qui voudront étudier leurs différens systèmes, verront bientôt que, s'ils ne s'expliquent pas tous de même, ils ne diffèrent

guère entr'eux dans le fond. J'avoue que l'examen de tous leurs ouvrages est pénible, et que, dans ces recherches, les longues digressions et les abstractions de la métaphysique fatiguent beaucoup le lecteur. A la fin de cette théorie du beau, j'ai cité près de quatre-vingts auteurs qui ont disserté sur ce sujet; vingt d'entr'eux, à peu près, ont écrit expressément sur le beau : j'aurais pu en citer cinquante autres qui ont fait connaître une opinion sur ce point dans différens ouvrages. Ne peut-on pas remarquer ici que les extrêmes se touchent, c'est-à-dire que le très-grand nombre d'opinions dissemblables produit à la fin une opinion unique? D'ailleurs on ne saurait guère supposer que tant d'écrivains aient été dans l'erreur au sujet d'une matière qui intéresse tous les hommes, mais seulement qu'ils ne se sont pas entendus, et qu'ainsi ils n'ont pu profiter de leurs lumières et de leurs écarts réciproques. Barthez a commencé sa Théorie du Beau par l'exposé de ces diverses erreurs des écrivains; mais il n'a pas, selon moi, donné par ce début de son livre l'intérêt qu'il espérait : il eût mieux fait de placer cette critique à la fin, pour faire ressortir son système, qui, au surplus, on peut le dire, est lui-même peu clair et peu déterminé. J'ai cru qu'il me suffisait d'indiquer seulement le titre de ces divers ouvrages, sans examiner les opinions qu'ils contiennent. Cependant, pour fortifier la théorie que je donne ici du beau, je citerai dans le cours de cette partie plusieurs passages par lesquels on verra, et que je me rencontre souvent avec plusieurs de ces écrivains, émettant les mêmes idées qu'eux, et qu'ils étaient eux-mêmes tout près du but; il ne leur manquait plus que d'observer un autre ordre dans leurs recherches.

Quant aux anciens, s'ils ne nous ont pas laissé de doctrine complète sur le beau, n'est-ce pas plutôt parce qu'ils en avaient une bien arrêtée, que parce qu'elle était à créer parmi eux? En effet, ils s'entendaient presque tous sur ce point, et c'est la fixité de leur principe qui semble les avoir dispensés d'écrire exclusivement sur cette matière; en sorte qu'on peut croire qu'en rassemblant les préceptes épars qu'ils nous ont laissés, il serait facile de recomposer le véritable système du beau.

Il est à remarquer, quant au beau appliqué à la peinture en particulier, que l'on est fort en retard et fort incertain sur sa définition; et l'on peut considérer ce retard et cette incertitude comme une des causes du faible degré de perfection de cet art parmi nous, malgré le mérite de nos peintres, ou si l'on veut, on doit considérer ce retard comme un effet de ce même état d'imperfection. Il est assez étonnant qu'en voulant appliquer le beau à certaines parties importantes de la peinture, on n'ait pas fait encore un pas hors de l'obscurité et du cahos des préjugés. Ne faisons remarquer, par exemple en passant, que la partie de la disposition optique, qui ne peut se démontrer sans l'explication des lois du beau, et chacun conviendra de la stérilité et de la confusion des préceptes d'école écrits ou professés sur ce point, ainsi que sur tant d'autres, tels que la beauté ou l'harmonie des tons, des teintes, etc. On peut donc avancer qu'à cela près de quelques documens sur l'ordonnance des grandes compositions; à cela près de quelques combinaisons dans les groupes de la statuaire, règles qui néanmoins ont varié suivant les tems, les modes et les pays; à l'exception enfin de certains calculs dans le clair-obscur, qu'on a emprun-

tés à Tiziano, à Rubens, et dont les bons coloristes se sont emparés; on peut avancer, dis-je, que tous les préceptes relatifs au beau optique ont été incertains, arbitraires ou absolument faux. Après avoir recherché ce que les modernes ont écrit sur la théorie, je n'ai rien trouvé de précis et de déterminé sur ce qui est relatif, par exemple, à cette disposition appliquée aux lignes. On a répété beaucoup de lieux communs sur les contrastes des figures et des membres (*contraposto*), sur le mauvais effet des parallèles, des angles et des formes régulières et géométriques, sur l'arrangement qui peut faire plus ou moins grouper les objets, etc.; mais toutes ces maximes sont obscures, très-incertaines et souvent erronées, tandis que chez les anciens la loi semble avoir été une, claire, grande et comprenant tous les cas et toutes les combinaisons. P. Lomazzo, J.-B. Armenini, et leurs copistes, recommandent la ligne pyramidale et flamboyante, par laquelle les florentins voulaient imiter les mouvemens de la flamme et vivifier par là leurs figures. Ce système a engagé des esprits plus recherchés à préférer la ligne serpentine. Hogarth a dit que la ligne de l'S était la ligne de la beauté. Hagedorn a fait une longue réfutation de la ligne d'Hogarth; mais il ne nous en apprend pas plus par cette longue critique. Cette ligne S ou serpentine n'a pas paru très-naturelle, et l'on a créé un mot par lequel on désigne cette ligne de beauté sous le nom de ligne méplate : c'est, a-t-on dit, une ligne qui tend à la ligne droite, sans être droite, et à la ligne ronde, sans être ronde. Mille personnes ont répété le terme méplat, ligne méplate, comme on avait répété ligne serpentine, sans trop savoir ce que cela voulait dire; car enfin il se trouve

dans le plus beau corps des angles, des courbes, des droites, etc. Ce corps n'est pas toujours en repos; il doit être beau dans ses actions, et la ligne S, ou la ligne méplate, ne s'accommode guère avec les mouvemens variés de la nature, à moins qu'on ne veuille parler que de certaines parties du corps, et non de la beauté dans le tout [1]. Le même équivoque s'est perpétué, ainsi que je l'ai dit, sur l'harmonie ou la beauté du coloris et du clair-obscur. Tant d'incertitude, tant d'indépendance dans les goûts, a dû nécessairement produire une certaine bisarrerie dans les images, tandis que chez les anciens, tant de respect et de soumission pour les lois simples et antiques de l'art, a dû conserver constamment la beauté dans les ouvrages.

Aujourd'hui le principe du beau est connu; il n'est point un secret; mais on ne saurait prouver que les applications de ce principe aient été faites aux beaux-arts, parmi nous; je puis même affirmer que personne jusqu'ici n'a entrepris d'éclaircir par ce moyen lumineux la théorie de la peinture. L'idée de cette nouveauté a beaucoup soutenu mes efforts dans tout le cours de ce traité, et quoique le désir de composer un ouvrage qui manquait aux artistes et qui pût apprendre des choses neuves et essentielles ait été pour moi un assez vif stimulant, j'avoue aussi que le plaisir de rattacher au système unique du

[1] Selon Paul Lomazzo, Michel-Ange recommanda un jour à Marco de Sienne, son élève, de faire sa figure pyramidale et serpentine, et cet auteur ajoute « qu'il croit que dans ce précepte consiste tout le secret » de la peinture. *Lib.* 1. » Paul Lomazzo dit de plus « qu'il faut joindre » à la forme pyramidale droite, la forme serpentine ou flamboyante, » *Lib.* 1. *Cap.* 3, et que les formes doivent tenir le milieu entre le con- » cave et le convexe. » C'est d'après ce mot de Paul Lomazzo qu'on a prescrit la ligne méplate.

beau toutes mes observations et toutes mes recherches sur l'art, a singulièrement contribué à échauffer mon zèle et à prolonger ma persévérance. Cependant la prétention de fixer les esprits sur la grande question du beau dans les arts passerait peut-être pour une vaine témérité, et l'on pourra penser qu'il n'appartient à personne de dire hautement : j'ai trouvé le secret [1]. Néanmoins s'il était vrai que la science marchât avec plus d'embarras que le simple bon sens, et que celui-ci, exempt du soin qu'exige tout le bagage de l'érudition et de la métaphysique, pût arriver quelquefois le premier au but, il serait permis dans ce cas à tout penseur naïf d'émettre son sentiment, et on aurait tort de l'écouter avec prévention. Il me semble aussi que de tous les hommes qui peuvent être propres à raisonner sur le beau, celui qui a beaucoup étudié la peinture ne doit pas être appelé le dernier. En effet, l'observateur qui a souvent cherché à imiter les beautés de la nature, doit avoir tâché aussi, pour mieux les imiter, d'en découvrir les causes, et c'est peut-être ce que pensait Paul Emile, lorsqu'il demandait à la ville d'Athènes, pour l'éducation de ses enfans, un homme qui fût peintre et philosophe. Je ne crois donc point que la question du beau soit un mystère inexplicable, et je pense qu'on peut parvenir à communiquer des idées suffisamment claires et positives sur ce point important, je pourrais dire sur cette source de toute la théorie des beaux-arts.

[1] La découverte d'un principe, dit Barthez, appartient à celui qui le premier l'a fait connaître comme étant la clé générale d'une infinité d'observations particulières, dont quelques-unes peuvent avoir été faites isolément, mais qui d'ailleurs n'ont jamais été connues ni exposées de manière qu'on les ait rapportées à un semblable principe d'analogie générale.

Les ouvrages des anciens nous prouvent par leur excellence invariable qu'ils ont su convertir en un précepte simple et évident, le prétendu mystère inexplicable des lois du beau.

Je ne répéterai pas ici que les anciens chérissaient la beauté, et qu'ils la considéraient comme le but de tous leurs arts; il s'agit exclusivement de démontrer qu'ils avaient une idée fixe du beau, et une unité de doctrine sur ce point, qui leur servit, même dans le tems de la décadence des arts, à décorer tous leurs ouvrages. La question du beau ne fut donc pour eux un mystère en aucun tems.

Une foule d'exemples sont sous nos yeux pour nous convaincre que les anciens procédaient tous d'après ce principe un et universel, à l'aide duquel ils purent donner à leurs productions un caractère général qui appartient à la beauté. Il est vrai que, parce qu'ils n'ont pu puiser leurs modèles ailleurs que dans la nature, et qu'ils en ont étudié toutes les variétés, une diversité infinie règne dans leurs ouvrages; mais ce qui rend ces ouvrages si reconnaissables, ce qui leur conserve tant d'analogie entre eux, ce qui enfin les rend si différens de tous les ouvrages modernes, c'est leur commun aspect de beauté. Répétera-t-on encore, avec les écrivains, que c'est peut-être au climat qu'ils doivent ces avantages, comme si le climat pouvait avoir déterminé tous ces artistes à disposer les lignes et les masses dans un certain ordre et d'après le même principe? Dira-t-on que ce sont les mœurs qui les ont déterminés à n'offrir aux yeux que des vêtemens, que des ajustemens d'un bel effet, lorsque ce bel effet est le

résultat de calculs optiques certains, lorsque nous savons que les modes et les fantaisies des peuples leur ont fait adopter très-souvent des accoutremens bisarres, laids et tout à fait baroques ? Sera-ce enfin ce prétendu tact délicat, qui était un don particulier du ciel en faveur des Grecs, est-ce à ce privilége, dis-je, qu'on doit le caractère de beauté qui frappe dans toutes leurs productions ? Cette conjecture serait absurde, puisque d'autres peuples, et plus tard les Romains, devinrent quelquefois leurs rivaux dans l'art de la beauté. A quoi donc attribuer l'excellence de leurs ouvrages ? A l'excellence de leurs principes ? A quoi attribuer la beauté de toutes leurs statues ? Au principe un et sacré du beau.

Ce qui porte à croire que l'idée des anciens sur la beauté dans les arts était devenue une et déterminée au sein des écoles, c'est la différence remarquable qui se trouve entre les expressions des poètes et celles des artistes, lorsqu'ils ont voulu rendre la beauté. Ces derniers, les statuaires et les peintres, paraissent avoir été astreints à des idées déterminées et fixes, tandis que les écrivains ont au contraire donné un libre essor à des pensées qui, n'étant point communiquées au moyen d'un langage optique, n'avaient pas besoin de la même retenue. Les peintres et les sculpteurs s'entendaient donc très-bien entr'eux sur les moyens de procurer la beauté à leurs ouvrages.

Cependant, objectera-t-on, il paraît difficile de croire qu'un secret aussi important ait pu se perdre ou qu'il n'ait pu être retrouvé par les modernes, et il est fort à présumer même que ce principe n'a jamais existé. Mais il faut remarquer que dans les arts, les principes les plus simples sont facilement délaissés, lorsqu'on donne accès aux fan-

taisies et aux préventions, et lorsque ces principes ne sont plus conservés en dépôt dans un sanctuaire particulier.

Chez les Égyptiens, chez les Grecs, etc., les grands axiômes de la morale, de la religion et de la politique, étaient gravés sur l'airain et sur des substances indestructibles ; ces antiques maximes étaient déposées dans les monumens, ainsi que dans le cœur et l'esprit des initiés. Qui empêche de croire que les mystères des arts aient été aussi sacrés chez ces nations, qui regardaient ces arts comme tributaires de leurs grandes institutions? Je ne suis point éloigné de penser que certains principes respectés dans l'antiquité aient pu être considérés comme un secret qui ralliait quelquefois les artistes, lorsqu'ils se servaient entr'eux de certains signes savans dont ils comprenaient seuls l'importance; et je ne rejette point l'opinion d'Hogarth, qui conjecture au sujet des fameuses lignes d'Apelle et de Protogène, conservées à Rome, au dire de Pline, que ces lignes pourraient bien avoir été un de ces signes révélés aux initiés, et que les artistes employaient pour se faire reconnaître. Je crois qu'il peut y avoir eu dans ces lignes une combinaison qui indiquait les principes de la beauté, et un certain ordre plus ou moins savant, dont ces hommes de génie avaient fait un usage ingénieux pour manifester réciproquement leur savoir [1]. C'était sûrement ces questions et plusieurs autres

[1] Note ou Observations sur les lignes d'Apelle. — Ce fait, cité par Pline, était de nature à embarrasser les savans et les critiques. Cependant, malgré les expressions bien positives et bien formelles du texte, on semble assez d'accord pour considérer cette narration de Pline comme un conte, ainsi que beaucoup d'autres qu'il a rapportées dans son livre. Pline, comme l'a très-bien remarqué M. Heyne, ne parle des arts qu'à propos des matières naturelles, et il s'est cru autorisé à consigner des

analogues qu'avaient traitées à fond les peintres de l'antiquité dans leurs écrits théoriques. Ils y développaient probablement, outre les règles de la convenance, les principes optiques qui constituent le beau visuel, et ils expliquaient quel est l'ordre des plus belles combinaisons dans tous les cas; ils expliquaient en quoi consiste le simple, le grand et les moyens de faire paraître une partie ou un tout plus ou moins simple, plus ou moins grand, etc.; en un mot, ils expliquaient l'art des rapports. Comme nous ne trouvons rien de précis dans les auteurs

faits de curiosité et qu'il croyait de peu de conséquence pour la théorie des arts, théorie qu'il ne se chargeait point exclusivement de rédiger. Cette extrême ténuité des lignes, qui, d'après Pline, semble faire le mérite de tout ce combat entre Protogène et Apelle, n'était assurément pas le but de leur émulation; et, quand cet écrivain ajoute que ce panneau, qui fut brûlé à Rome dans un incendie du palais des Césars, avait fait l'admiration de tout le monde, et particulièrement des artistes, assertion qu'il n'eût pas osé se permettre, si elle n'eût été véridique, il est évident qu'il a été induit en erreur dans la description de ces contours, et que ce n'était pas cette ténuité de délinéation (*tenuitas*), qui attirait l'admiration des artistes et qui avait attiré celle d'Apelle, peintre des Grâces, mais bien quelque qualité inhérente aux mystères du dessin.

Il semble d'ailleurs que Pline ait forcé le sens de tout le passage qu'il copiait dans quelqu'auteur grec ou latin, bien qu'il ait vu lui-même ce panneau, sur lequel étaient les traits qui, dit-il, échappaient à la vue (*visum effugientes*), et qu'après avoir conservé, par exemple, l'expression de *tertio colore lineas secuit,* Apelle sectionna ces lignes par une troisième couleur, il interpréta ce passage en disant qu'il avait refendu le trait de Protogène par un troisième trait plus subtil, ce qui est réellement absurde et bien pis que l'*o* impromptu du Giotto. L'expression que Pline emploie auparavant est plus positive encore; car, pour dire que Protogène de retour chez lui et reconnaissant la main d'Apelle au trait qu'il venait de laisser, voulut repasser sur ce trait, il s'exprime ainsi : *Ipsumque alio colore tenuiorem lineam in illâ ipsâ duxisse,* il conduisit une ligne plus tenue dans cette même ligne. Il n'y a rien de plus clair que ces mots de Pline; mais ce qui n'est pas clair du tout, c'est le fond de cette description ou

sur ces antiques règles d'école, nous sommes tentés de croire, ou que de pareilles recherches n'étaient que de vaines futilités, ou que nos conjectures ne sont que des rêveries; et l'on aime à répéter que le goût, le génie et le sentiment ne connaissent point ces règles, ces calculs ni ces entraves. Aussi, quand nous citons un ouvrage de génie dans les arts modernes, nous ne voulons pas dire absolument que ce soit une chose belle pour la vue et l'esprit, puisque le génie des artistes modernes s'est trouvé exempté de remplir ces conditions.

de cette histoire. Pline eût probablement dû dire que cette troisième couleur qu'Apelle employa pour différencier sa correction produisit non un perfectionnement de subtilité (*subtilitas*), mais une correction, une amélioration que l'on pouvait reconnaître et admirer en suivant les lignes sectionnées : *tertio colore lineas secuit.* Cependant, objectera-t-on, *secuit* ne veut-il pas dire plutôt il refendit, que il sectionna ? J'abandonne cette difficulté. Je dirai seulement que tous les artistes aujourd'hui tournent plutôt en plaisanterie ce passage de Pline, qu'ils ne le dissertent sérieusement, bien persuadés qu'il en est de ce passage comme de l'autre du même auteur, où il dit qu'Apelle avait pour maxime de ne passer aucun jour sans tracer une ligne, *nulla dies sine lineâ,* n'entendant pas dire une seule délinéation quelconque. On pourrait citer plusieurs autres passages de Pline qu'il nous convient mieux de délaisser que de commenter. J'ajouterai l'observation assez ingénieuse faite à ce sujet par M. de Jeaucourt, dans l'Encyclopédie : « Pline, dit-il, ne cite que trois » lignes; il devait en citer cinq. En effet ces trois lignes coupées dans » leur longueur, par d'autres lignes de couleurs différentes, devaient pro- » duire cinq lignes distinctes, et non trois. Le calcul est aisé à faire : la » première ligne fut refendue par une seconde, cela produisit trois » lignes; cette ligne de milieu fut refendue ensuite, et au lieu d'être » unique devint triple; cette ligne triple ou les trois lignes du milieu » avec les deux de côté donnaient donc cinq lignes. »

Mais, pour en revenir à la supposition que je fais avec Hogarth, que Protogène et Apelle se reconnurent, pour ainsi dire, à certains signes dont le caractère pouvait s'appeler alors mystérieux (et il s'agissait probablement du dessin, d'un torse, ou d'une partie importante de la

Il convient maintenant de dire ici deux mots sur la manière générale dont les anciens envisageaient le beau dans la figure humaine.

Le grand nombre, ou pour mieux dire le nombre immense de statues, de bas-reliefs et de monumens figurés, qu'on rencontre continuellement à Rome, m'avait fait naître une idée qui frappe les observateurs dans cette ville classique, toute peuplée de statues, c'est que les anciens possédaient dans l'art certains principes indépendans de la science des formes anatomiques naturelles et

figure humaine), je dirai qu'il n'est pas improbable qu'on ait distingué dans ces tems la doctrine publique de la peinture d'avec la doctrine secrète, comme on distinguait la philosophie exotérique ou publique d'avec la philosophie secrète ou ésotérique, dont les mystères n'étaient confiés qu'aux initiés. Ainsi les combinaisons indiquées dans le contour qu'Apelle traça sur un panneau blanc chez Protogène, qu'il était venu voir exprès à Rhodes, mais qu'il ne trouva pas chez lui, ces combinaisons, dis-je, frappèrent de suite Protogène, qui s'écria qu'Apelle seul était capable d'avoir tracé ce contour, ce qui prouve qu'il s'agissait du contour d'une figure; car si ces lignes n'eussent exprimé aucun objet, Protogène n'y eût pas reconnu Appelle plutôt que tout autre habile praticien de ces tems en graphie ou en l'art de tracer des signes avec subtilité, art si perfectionné avant la découverte de l'imprimerie. Protogène, ne voulant pas rester en défaut, reprit ce contour avec une autre couleur, pour qu'Apelle distinguât son ouvrage, et ajouta encore à ces mêmes combinaisons, c'est-à-dire qu'il corrigea les traits les moins parfaits, et cela en suivant le grand et mystérieux principe de ces combinaisons, avec lequel ce célèbre dessinateur était si familier. Mais Apelle revint, et déployant tout son savoir, réalisa avec une couleur différente tout ce qu'il put imaginer de perfectionnement dans ce même contour qu'il avait produit le premier. Comment persiste-t-on à croire qu'il s'agissait d'une froide et vulgaire ténuité de trait et d'une insipide netteté de délinéation? Non. Il s'agissait dans ces lignes qui frappèrent Protogène de ce plus ou de ce moins qu'on apprenait, entr'autres secrets, aux artistes initiés dans les mystères du dessin, mystères qui, au fait, étaient la partie transcendante de l'art, et qui consistaient dans d'ingénieuses applications des lois

vraies, et qu'au moyen de ces principes tous leurs ouvrages avaient reçu un caractère de beauté, d'ordre, de réserve et de grâce, qui attache et laisse dans l'ame quelque chose de grand et d'imposant. Pendant plusieurs années j'ai étudié tous les monumens de Rome sous ce point de vue, et j'ai remarqué que la cause principale de cet effet merveilleux tenait à certaines combinaisons optiques dont il était facile d'apercevoir l'application non-seulement à la statuaire, mais à toutes les productions artistiques qui dépendent de l'optique, telles que l'archi-

du beau. Les érudits exigeront sûrement qu'on s'en tienne à la lettre de Pline; mais il faut ou abandonner ce passage, s'il est ridicule, ou en tirer pour l'art quelque profit, si, malgré ce qu'il a de puéril, il nous transmet quelqu'utile indication.

Ce fait me porte aussi à conjecturer que dans la doctrine publique, où il ne s'agissait que de la science, on apprenait à imiter en perspective et avec naïveté les objets tels qu'ils se présentent individuellement à la vue ; mais que dans la doctrine secrète, c'est-à-dire artistique, on apprenait les combinaisons qui ajoutent ce caractère expressif et cette idée que l'art doit toujours donner de la nature, mais dont on n'embarrassait pas, par cela même, la tête des jeunes artistes qui devaient rester attachés quelque tems aux études simples du dessin. On voit qu'il s'agit de cet artifice des lignes qui semblent allonger ou accourcir les parties; qui en peinture font saillir et rentrer même sans l'aide du clair-obscur; qui font aussi que, selon la beauté du mécanisme humain, la forme paraît svelte, grande, robuste, pleine, élancée, ramassée, élastique ou distendue, et le tout par ce seul moyen des combinaisons du trait. Combien d'autres secrets relatifs à la beauté n'apprenait-on pas encore aux initiés? Je dois dire ici que chez les modernes, le célèbre David est le seul qui ait retrouvé ce secret antique, ou cette doctrine ésotérique du dessin, et qu'on ne saurait trop admirer en ceci sa pénétration et sa constance; on doit donc suivre la belle route qu'à l'aide des Grecs il vient de tracer aux modernes. J'ai déjà dit quelque chose à ce sujet, tom. 2, pag. 437; mais je n'ai pas encore précisé ce moyen mystérieux de produire la beauté sur un contour des formes du corps humain. J'entends donc dire (quoique je ne puisse être bien compris qu'après que la théorie du beau, qui fait le

tecture, les ornemens et toutes les représentations en général, même les moins importantes, comme par exemple, les vases, les meubles, les médaillons ou certains ustensiles. J'ai remarqué aussi que plusieurs statues et bas-reliefs qui n'offraient souvent qu'un très-faible degré de beauté dans les formes des parties et dans leur caractère, et qui étaient même dénués de vérité et de propriété, appelaient l'œil par ce même aspect imposant, simple et agréable. J'en ai conclu que les artistes de l'antiquité distinguaient dans l'art l'imitation d'avec la disposition, c'est à-dire, le vrai de représentation d'avec le beau, et qu'ils appliquaient le beau optique non-seulement à la com-

sujet de ce chapitre, aura été elle-même comprise en entier par le lecteur) que le principe de l'unité étant tout le fondement de la beauté, chaque modification apportée par ces habiles et savans peintres, Apelle et Protogène, rendait plus complète cette unité, soit dans les grandes, soit dans les petites parties; en sorte qu'à des traits déjà beaux et variés par l'effet de l'unité, chacun de ces artistes sut ajouter quelque finesse de combinaison qui rapprochait davantage encore ces savantes délinéations de la parfaite unité. Ces conditions étaient à cette époque le secret de l'art et le mot d'ordre sacré qui ralliait les plus beaux génies de l'antiquité, dans ces tems où l'art ne faisait que d'acquérir son précieux complément.

Me voilà bien éloigné de la pensée de Pline, et il y a un rapprochement assez difficile à faire entre ce que j'ai dit de la doctrine ésotérique et entre une ligne déliée, refendue parallèlement par un subtil pinceau. Mais on remarquera qu'aussitôt que Pline parle du technique et des secrets de l'art, il embarrasse le lecteur. Il dit avoir considéré avec avidité ce panneau, qui semblait nu au milieu de tant de chefs-d'œuvre, parmi lesquels il était placé dans le palais des Césars sur le Mont-Palatin où il fut incendié; à peine distinguait-on ces traits, dit-il : voilà une raison de plus, selon moi, pour que nous croyions que Pline aura peu étudié ces délinéations, convaincu qu'il était qu'il ne s'agissait que d'un combat de subtilité, ce qui, soyons de bonne foi, ne serait intéressant pour qui que ce soit dans aucun tems.

position d'un tout nombreux, mais aussi à la disposition d'un seul objet renfermant un petit nombre de parties, quel que soit cet objet. Ainsi la même loi qu'ils avaient pour disposer des ornemens dans un tout, pour diviser, agrandir, charger ou diminuer les parties d'un accessoire, d'un meuble, d'un autel, d'un candélabre, d'un monument, ils l'appliquaient à la disposition optique des membres d'une figure... Il est facile de comprendre que, bien que ces combinaisons fussent variées suivant la nature des différens objets auxquels les artistes les appliquaient, la loi n'en devait pas moins être une et générale, puisqu'elle découlait du besoin de l'organe ou du principe des perceptions naturelles ou des affections optiques.

N'ayant rien trouvé d'analogue à ces conjectures dans les théories écrites, je m'empresse de citer à ce sujet l'opinion du célèbre Goëthe, qui est entièrement conforme à la mienne. Voici ce qu'il a dit dans ses observations sur le Laocoon : « Le soin des anciens artistes, de donner » surtout une position régulière et réciproque aux extré- » mités des corps dans les groupes, est très-heureux et » très-bien imaginé, afin que chaque ouvrage de l'art » paraisse à l'œil comme un ornement, abstraction faite » du sujet qu'il représente, et quand on ne voit que les » contours les plus généraux dans l'éloignement. » Il termine ses observations sur ce groupe fameux, en disant que « malgré le grand pathétique de la représentation, les » qualités qui tiennent à la disposition, excitent une sen- » sation agréable et modèrent la violence des passions et » des souffrances par la grâce et la beauté. »

Ainsi les lois de la beauté optique ne s'appliquaient pas

seulement au caractère des parties du corps et au tout collectif des parties du corps, mais elles s'appliquaient aussi à l'ordre et à la disposition de tous les objets et de tous les membres qui constituent l'ensemble varié d'un tout, quelles que soient la nature et l'espèce de ce tout. Il en résultait que les artistes anciens ne considéraient pas l'homme dans les ouvrages d'art, comme devant être beau seulement par sa structure, par sa forme, son caractère, et la propriété de son action et de son attitude, mais ils considéraient cette attitude, ce geste, ce mouvement, comme étant aussi un résultat optique qui devait avoir ses règles de beauté particulière, indépendantes de celles qui étaient relatives à la forme convenable et au caractère de l'individu. L'homme, ainsi envisagé, était soumis à toutes les lois optiques qui constituent la beauté sensible, et qui étaient communes à tous les objets animés ou inanimés.

Dire qu'il n'y a rien dans les auteurs anciens qui puisse servir à expliquer ces règles universelles, cela me paraît être une décision trop hasardée; car je ne doute pas que si l'on voulait seulement étudier l'étymologie de certains mots artistiques grecs, que les Latins n'ont pas même traduits, on n'y découvrît beaucoup de lumière. Je ne cite en passant, pour me faire comprendre ici, que les mots eurythmie, œconomie ou œcodomie, et symétrie, qui nous sont devenus familiers, et dont le sens est néanmoins fort équivoque [1]. Au surplus, si les livres que les anciens ont écrits sur la théorie du beau, n'existent plus, on aperçoit à travers leurs ouvrages d'art, les traces du chemin qu'ils ont constamment suivi,

[1] Voyez, au 1er volume, le dictionnaire de quelques termes.

pour atteindre au but. Mais, quoi ! leurs temples qui subsistent encore, tant d'images de leurs dieux et toutes leurs poésies écrites sur le marbre et sur l'airain ne nous suffisent-ils pas, et nous faut-il encore d'autres chefs-d'œuvre pour reconnaître les lois auxquelles les arts durent chez eux leur perfection !.. Non ; ces restes précieux que nous possédons des anciens non-seulement nous offrent des modèles de la vraie beauté, mais ils sont aussi comme autant d'écrits qui en révèlent le secret.

Malgré la diversité des opinions de quelques peuples et de quelques écrivains, on peut dire que le sentiment du beau est un parmi les hommes.

Le sentiment du beau est un chez tous les hommes, dans tous les pays et dans tous les âges : ce sentiment du beau méconnaît l'empire des préjugés, et, malgré leur influence, il agit de lui-même à la première impression qui le frappe; sa décision alors est portée. Les caprices bisarres, les modes fugitives mais impérieuses, les goûts erronés enfin peuvent un instant l'ébranler; mais tôt ou tard il recouvre sa puissance et traverse les siècles sans perdre rien de son caractère, en sorte que, depuis le premier homme bien organisé jusqu'à Platon, depuis Platon jusqu'à nous, le sentiment un du beau a toujours conservé la même intégrité.

« S'il n'y a aucune règle du beau, disait Diderot, d'où » viennent donc ces émotions délicieuses qui s'élèvent si » subitement, si involontairement, si tumultueusement au » fond de nos ames, qui les dilatent ou qui les serrent, et » qui forcent de nos yeux les pleurs de la joie, de la dou- » leur, de l'admiration, soit à l'aspect de quelque grand

» phénomène de physique, soit au récit de quelque grand
» trait moral ?... Tu ne persuaderas jamais à mon cœur
» qu'il a tort de frémir, à mes entrailles qu'elles ont tort
» de s'émouvoir. »

On a dit que la nature a fait très-sagement de diversifier les goûts, afin que tous les hommes ne brûlassent point d'amour pour le même objet. Cette observation semble fort juste; mais il n'en est pas moins certain que tous les grands artistes et tous les hommes de goût se rallieront toujours au centre de la vraie source du beau. Aussi, comme le dit Mengs, les hommes qui distinguent le plus aisément la beauté, sont-ils les plus propres à cultiver les beaux-arts.

Presque tout le monde répète que le beau est arbitraire, et on cite celui des nègres et des sauvages; cependant cette objection tirée de la prétendue préférence qu'ont les nègres pour la couleur noire, est nulle. Bernardin de St-Pierre rapporte dans ses Études de la Nature plusieurs exemples qui prouvent au contraire combien les nègres font cas de la couleur des blancs; et il tire ces exemples non-seulement parmi les nègres esclaves que l'on pourrait supposer ne devoir ambitionner la couleur blanche, que parce qu'elle est celle de leurs dominateurs, mais il entend parler aussi de plusieurs rois de l'Afrique et de l'Asie méridionale.

Une autre preuve pourrait être ajoutée, c'est que les nègres font tous consister la beauté de leur coloris dans l'unité. En effet, ils estiment particulièrement ceux d'entr'eux qui sont le plus également et le plus fortement noirs : ils ont donc ce sentiment de l'unité et de l'harmonie, comme les autres hommes, et l'on peut assurer

que les bigarrures colorées dont ils se décorent, sont pour eux un beau conventionnel qui varie selon les peuplades, et non un beau de sentiment. Les nègres d'ailleurs tendent à se conformer à la majorité des goûts, et J. Béattie dit qu'il s'est assuré qu'une négresse, dans les Indes occidentales, passe rarement pour belle, si les blancs n'en ont pas cette opinion.

Enfin tous les hommes vraiment bien organisés, se forment les mêmes idées de la beauté; il n'y a que les corruptions et les préjugés qui les divisent. Si donc cette unité fut conservée dans l'art antique, malgré les différens âges et les différentes écoles, cette intégrité provint du peu d'accès qu'on laissait alors aux préjugés, ainsi que de la puissance de ce sentiment conservateur qui nous fait aimer ce qui nous convient. En effet, si nous y réfléchissons bien, nous découvrirons qu'à ce sentiment du beau naturel et presqu'inné est attachée la conservation du caractère de notre espèce et sa propagation. Cette idée, toute physiologique, n'est pas une des moins fortes en faveur du sentiment natif du beau universel; mais ici il ne convient pas de remonter à des causes qui ne pourraient être complètement exposées que dans une longue dissertation.

Ce qui prouverait encore que le sentiment du beau est un parmi les hommes, malgré l'éducation et les préjugés, c'est qu'il est perfectible chez tous. En effet, si l'on examine l'homme depuis l'enfance, jusqu'à l'âge viril, depuis le sauvage ou l'homme brut, jusqu'au citoyen le plus policé, on reconnaîtra les nuances de cette perfectibilité. Un enfant, par exemple, bâtit-il une petite maison ou de bois, ou de terre : il cherchera assurément un certain ordre,

une certaine symétrie; un mur qui ne sera pas d'aplomb et de niveau, une porte qui sera posée de travers déplaira à son organe naissant. Si le hasard lui fait trouver dans ses essais une certaine disposition heureuse et qui soit conforme à la beauté, il s'y complaira; s'il ajoute trop, il reconnaîtra qu'il gâte son ouvrage, et s'il retranche trop, il en deviendra mécontent : il se reculera à une certaine distance, pour mieux percevoir et contempler l'ensemble de ce petit ouvrage, et il le contemplera avec un sourire de complaisance, car il en étudiera les rapports... Pourquoi ? Parce qu'il commence à être homme, et qu'il a les organes communs à tous les hommes; il ne lui manque que de les rendre plus parfaits et de perfectionner aussi son sentiment du beau intellectuel.

Le paysan veut-il orner d'une image sa chaumière ? Avant de la fixer, il appelle sa femme et toute la famille, pour savoir si cette image est clouée droit.... Pourquoi ? Parce qu'il a la conscience et le sentiment de l'ordre et du beau, et qu'il redoute sa grossièreté. Malheur à l'artiste plus présomptueux que ce paysan : un tel artiste ne reconnaîtra pour juge que son goût; le croyant infaillible, il n'étudiera jamais la vraie science du beau.

Si l'on veut réfléchir avec persévérance sur les causes du mauvais goût, on finira par les trouver, non dans la nature, mais dans nos préjugés; non dans nos organes, mais dans nos habitudes viciées, dans nos erreurs et dans notre vanité. Ces causes étrangères sont quelquefois plus puissantes que la nature elle-même : ces préjugés étouffent les sentimens naturels, et plus ils ont d'empire, plus ils pervertissent le goût et même la raison. Cette force des préjugés a quelque chose de désespérant pour les amis du

beau. En effet, quel est le véritable artiste qui pourrait recueillir sans douleur toutes les idées fausses, absurdes, triviales, ignobles, etc., que la plupart des gens du monde ont acquises sur la beauté, et cela dans nos capitales, qui toujours cependant s'enorgueillissent de l'éclat si vanté du siècle ?... Quelles idées, par exemple, a-t-on en général sur la beauté des yeux, du front, de la taille, du ventre, des jambes, des pieds, etc., etc. ?

Un peuple concentré dans les limites de son séjour, se trouve toujours en présence des mêmes objets ; ses yeux se familiarisent insensiblement avec eux ; l'éducation fait respecter au fils le visage du père et le portrait du bisaïeul : l'habitude forme enfin un préjugé ; un secret amour-propre le confirme. On se persuade que la nature a exprimé avec plus de complaisance les traits sur des objets qui sont familiers, que sur ceux qui sont étrangers. Mais doit-on conclure de là que les différentes nations n'ont pas une idée unique et dominante de la vraie beauté ? Et doit-on prendre des accoutumances pour des sentimens vrais, généraux et durables ? Je dis durables, parce qu'une preuve que le sentiment du beau est un parmi les hommes, malgré les préjugés et les goûts accidentels, c'est que ces goûts accidentels varient sans cesse, qu'ils n'ont aucune base fixe, qu'ils s'entredétruisent et se combattent perpétuellement dans le même pays et selon les tems différens. Le beau général au contraire, le beau dans les arts est toujours lui. On juge une main ou une tête de Raphaël, à Rome comme à Moscow ; la Vénus Médicis ne serait pas moins belle à Berlin ou à Philadelphie qu'à Florence : mais une belle du monde, une belle à la mode, verra ses charmes contestés dans ses voyages,

et telle, qui aura trouvé des adorateurs à Paris, ne rencontrera peut-être que des indifférens ou des dédaigneux à Londres ou à Milan.

Chez les peuples qui offrent généralement des traits grands et beaux, la laideur paraît une ignominie, et on y attache une idée de mépris; mais chez les peuples laids, une tête disproportionnée et qui toujours, il est vrai, déplaît à l'œil, déplaît moins à l'esprit. Cependant il faut convenir que l'excès de la laideur produit en tout pays le même effet. Une tête rabougrie donne partout l'idée du trivial et du misérable, parce qu'elle est entièrement privée de ce qui constitue le grand, le simple et le noble. Le résultat optique des masses est si puissant, qu'une personne dont la vue est peu perçante et qui ne saurait distinguer l'expression des petites parties d'une tête ou de tout un individu, éprouve néanmoins l'impression du respect en présence de certaines masses belles et imposantes. Une belle personne et une belle tête sont donc admirées, parce qu'elles sont de la classe des objets grands, nobles et beaux. Ne cessons de nous exercer par ces comparaisons et ces rapports du beau et de l'expressif, du beau plus ou moins un, ou dont l'unité optique est fortifiée par l'unité intellectuelle ou affaiblie par son absence, et nous reconnaîtrons à la fin que si des préjugés ou des erreurs accidentelles font différer les hommes d'opinion au sujet du beau, toujours les idées naturelles et les sensations communes à toute l'humanité les accordent dans le fait, et font qu'ils s'entendent unanimement sur ce point.

Ne dois-je pas ajouter que c'est le résultat de cette perception commune et toute naturelle du beau optique,

qui a fait penser à certains écrivains que nous avions un sens particulier qu'on pouvait appeler le sens de la beauté? On sait que Chambers a émis cette opinion.

Enfin disons avec Buffon que « la diversité des goûts » sur la beauté dépend peut-être plus de l'habitude et du » hasard que de la disposition de nos organes. »

Ce mot confirme cette idée que notre disposition organique, que notre sentiment conservateur nous porte tous en général à aimer le beau, qui est par conséquent le bon; en sorte que, quoique nos idées acquises et corrompues, quoique nos sens altérés détournent et dénaturent ce sentiment conservateur, et influent ainsi sur notre santé et sur notre longévité, le spectacle du beau n'en est pas moins un besoin pour l'homme de tous les tems. Or ce besoin a dû être d'autant plus vif chez les Grecs, qu'ils étaient plus près de la nature et de sa simplicité primitive, et qu'ils n'altérèrent point cette heureuse naïveté. Concluons que le sentiment du beau est aussi naturel à l'homme, et qu'il est peut-être le même que le sentiment du bien et du mal, dont nous sommes doués pour ainsi dire en naissant, sentiment qui nous met tous d'accord sur ce que c'est que vertu et perversité.

De ce qu'on doit entendre par beau. — Distinction entre le beau et le bon, c'est-à-dire, entre la beauté optique et la beauté intelligible.

L'homme étant un composé de sens et d'intelligence, ou de facultés morales et physiques, ne saurait sentir complètement, ni percevoir réellement le beau sans l'acte simultané de ces sens et de cette intelligence, de ces organes physiques et de ces facultés intellectuelles réunis.

Ainsi, pour définir vraiment ce qu'on appelle beauté, qui est le résultat de deux effets généraux, il faut séparer et distinguer dans l'analyse ces deux effets, et étudier par conséquent le beau, quant au physique, c'est-à-dire, quant au sens et quant au moral ou à l'intelligence. Disons autrement : il faut reconnaître comment et pourquoi certains objets produisent le beau sur les sens, comment et pourquoi ils le produisent en même tems sur l'intelligence, deux effets qu'on a désignés par le nom général de sentiment du beau, quoiqu'on eût pu distinguer l'idée du beau d'avec le sentiment du beau.

Ici m'arrêteront quelques philosophes. Il y a bien distinctement, me diront-ils, trois choses chez l'homme : les sens, l'esprit et le cœur. Il y aurait donc le beau pour les organes physiques, le beau pour l'esprit ou l'intelligence, et le beau pour l'ame ou pour le cœur, qui serait le beau moral en particulier. Il ne m'en coûtera pas beaucoup de leur accorder cette division; mais je préviens que, par intelligence, j'entends aussi cette faculté, ce sentiment moral, cet instinct moral, si on veut, qui nous fait distinguer ce qui est convenable sous les deux rapports métaphysiques, je veux dire les besoins de l'esprit et les besoins du cœur. J'accorde qu'il y a les sens, l'esprit et l'ame; ou, comme disent ces philosophes, les sens, la pensée et le sentiment; j'admettrai donc le beau sensible, le beau intellectuel et le beau moral. Ainsi, par intelligence, j'entends dire ici intelligence morale. Comment concevoir au reste le cœur sans l'esprit? Mais ce qu'il importe d'exposer, ce que je crois le plus utile dans cette théorie, ce qu'il me paraît enfin indispensable de faire entendre aux artistes, c'est le principe unique qui fait la base de cette

théorie; ce ne sont pas les divisions que les philosophes se sont crus en droit de prescrire dans l'analyse des facultés de l'homme. La règle du beau est donc la même pour les sens, pour l'ame et pour l'esprit; elle est la même pour tous les sens, sous quelque nombre qu'on les distingue; pour toutes les facultés morales, quelles que soient les subdivisions métaphysiques qu'on veuille adopter. Ceci étant dit, je poursuivrai en ne distinguant dans l'homme que deux facultés, celle de l'esprit et celle des sens.

Dire comment la beauté charme les sens, c'est n'en définir que la moitié; dire comment la beauté charme l'esprit, c'est encore n'en définir que la moitié; mais, dire comment la beauté charme en même tems et nos sens et notre intelligence, c'est la définir réellement et conformément à la nature de notre être.

Le mot beauté est un terme qui d'ailleurs comporte deux significations très-distinctes, l'une littérale ou propre, l'autre qui semble métaphorique ou figurée, en sorte que si l'on dit, par exemple, cette fleur a de la beauté, c'est proprement parlant, et il s'agit dans ce cas de la beauté sensible ou optique; si l'on dit, cette pensée, cette action a de la beauté, c'est métaphoriquement parlant, et il semble qu'on veuille appliquer l'effet de ce qui est sensible à ce qui est intellectuel, et donner le nom de beau à une idée, de même qu'on l'a donné à une sensation. L'incertitude du langage a pu aussi laisser confondre entre eux et faire employer sans distinction les deux sens propres et figurés de cette expression. On a donc dit : cette production d'art a de la beauté, cette construction a de la beauté, sans désigner, comme on aurait dû le faire, pour s'entendre, ou l'une ou l'autre de ces deux accep-

tions, et sans convenir de plus que par le terme général de beauté l'on comprenait les deux acceptions réunies. Ainsi, comme le mot beauté a été de tout tems usité pour désigner ce qui nous plaît en général, on est encore à savoir, quand on le trouve employé, si l'on doit l'appliquer à ce qui nous plaît par nos sens, ou à ce qui nous plaît par notre intelligence, ou bien à ce qui nous plaît par l'un et par l'autre à la fois. Cette distinction était pourtant fort importante, puisqu'on n'avait à sa disposition qu'un seul mot pour signifier deux choses très-différentes, bien que le principe du beau optique ne soit différent en rien du principe du beau intelligible, et puisqu'une seule loi dirige, soit la sensation, soit l'idée du beau. Qu'en est-il résulté? Un nombre infini d'équivoques et de malentendus beaucoup plus fâcheux qu'on ne pense pour le maintien du bon goût et pour l'étude de la théorie de l'art.

Toutes les fois que j'ai trouvé dans les auteurs cette distinction du beau pour l'intelligence, j'ai été frappé de la lumière qui en rejaillissait sur la longue carrière de l'analyse, et j'ai vu que par ce moyen on s'entendait et l'on se faisait entendre [1]. Si des rigueurs grammaticales s'opposent à cette distinction, nous en serons quittes pour supposer un instant que nous raisonnons en employant un langage dont on n'a pas encore bien arrêté le vocabulaire; nos pensées n'en suivront pas moins leur cours et n'en seront que plus claires.

Je pose donc en principe que le beau général se compose du beau sensible, que j'appelle beau optique, toutes les fois qu'il s'agit de la peinture, de la sculpture, de ce qui est visuel enfin; et du beau pour l'esprit ou intellectuel,

[1] Le P. André, Dugald-Stward, etc., ont établi cette distinction.

et qu'on peut appeler bon ou convenance. J'admets aussi qu'on doive se servir du terme générique de beau, quand on veut désigner ces qualités réunies; mais je n'admets pas qu'on puisse en théorie se servir du mot beau, sans le spécifier par un adjectif ou par tout autre moyen, quand on n'a l'intention de ne désigner que l'une des deux acceptions. Ainsi, quand il s'agira de démontrer qu'une chose est belle généralement parlant, il faudra démontrer qu'elle est belle de la beauté sensible, et belle de la beauté intelligible ou réfléchie : je crois pouvoir employer encore cette expression synonyme beau réfléchi, car, vouloir prouver que cette chose est belle, lorsqu'elle péche contre l'une des deux beautés ou qualités, c'est vouloir l'impossible, c'est donner matière à une confusion interminable. Celui donc qui pourra démontrer en quoi consiste la beauté sensible et la beauté intellectuelle, aura démontré en quoi consiste ce qu'on appelle le beau en général. Mais ici, puisque je ne traite que de la peinture, j'expliquerai seulement en quoi consiste, non le beau pour tous les sens en général, mais le beau optique ou pour le sens de la vue en particulier, et par rapport à la peinture seulement. Le même principe que je vais mettre en avant me servira aussi à expliquer le beau intellectuel ou la convenance, lorsqu'il faudra traiter de cette qualité appliquée aussi à ce même art, et ce serait même par ce principe unique que j'expliquerais le beau acoustique, le beau pour l'odorat, pour le goût, pour le toucher, ainsi que le beau moral en général, si j'avais à parler sur ces matières.

Il semble que de tout tems on a appliqué le mot beau à ce qui est seulement visible, et qu'il n'a été que toléré,

lorsqu'on a voulu l'appliquer par métaphore à ce qui s'entend, se sent, se goûte, se comprend, etc. On demandait à un philosophe grec ce que c'était que la beauté : « Cette » question, répondit-il, est la question d'un aveugle. » Le mot beauté dans son sens littéral désigne donc, je le répète, une qualité qui frappe l'organe de la vue, et ce mot ne s'applique aux qualités morales que par un procédé d'association, en sorte que la translation qu'on fait de ce mot dans ses différens emplois, est devenue si aisée et si naturelle, qu'on est en peine de dire lequel des deux sens est le littéral, et lequel est le métaphorique.

Toutes les qualités qui sont de nature à plaire à l'intelligence ou à l'ame sont appelées belles, telles sont l'ordre, l'utilité, la grandeur, etc.; et il semble même que, par retour, on a donné le nom de beau à des choses qui, quoique peu agréables à la vue, plaisent néanmoins à l'esprit. C'est ainsi que la pâleur de Phèdre ou de Niobé sera appelée belle, quoiqu'elle ne flatte pas l'œil aussi agréablement que l'incarnat brillant de la joie. L'imagination se plaît donc à confondre ces choses : c'est au philosophe à les distinguer, et s'il s'agit de faire revenir de son erreur celui qui étant coloriste, préférera à une pensée poétique l'artifice des teintes, ce ne sera qu'à l'aide de cette métaphysique ; mais, s'il s'agit de redresser le poète dont la vue peu délicate ne tient aucun compte des calculs séduisans du coloris, ce sera de plus à l'aide des secrets d'optiques relatifs au plaisir de la vue. Un bon peintre doit donc être et philosophe et opticien à la fois.

Passons maintenant à des exemples assez familiers, pour qu'ils puissent faire bien sentir la différence qui se trouve entre le bon et le beau, ou entre le plaisir du sens

de la vue et le plaisir de l'esprit, deux choses dont la confusion produit tant de contestations interminables.

Lorsque je passe devant le Panthéon de Rome, si l'on me demande : Trouvez-vous cela beau ? Je suis d'abord embarrassé par une foule d'idées toutes prêtes à me servir pour la réponse qu'on attend de moi. Cependant je dirai sur-le-champ : Oui, assurément. Mais, si je puis entrer en explication avec celui qui fait cette demande, je lui dirai : Qu'entendez-vous ici par beau ? Voulez-vous savoir si je trouve ce monument beau comme construction, comme édifice quelconque, et comme objet simplement beau à l'œil, abstraction faite de sa destination ; ou bien me demandez-vous si je le trouve beau de la beauté générale, c'est-à-dire, comme temple dédié à tous les dieux, et comme monument propre à enchanter l'organe de la vue et à embellir une grande cité ?..... On aperçoit déjà la nécessité de s'entendre dans tous les cas où il s'agirait de questions semblables... Cette femme se met du rouge sur la peau ; cette femme étant une actrice qui doit être vue de loin, le rouge fera un bon effet en s'affaiblissant à une certaine distance et aux flambeaux : on voit qu'il s'agit ici de la beauté pour le sens de la vue. Mais cette femme porte du rouge, parce qu'elle veut briller dans un cercle ; elle croit étaler de la fraîcheur et rappeler la jeunesse qui a fui ; elle est mère, et elle veut plaire par des affectations : voilà la beauté réfléchie ou la convenance, ou le beau intelligible, alors ce rouge devient une laideur. Pour juger, par exemple, dans le monde, si ce rouge est une laideur ou une beauté, il faudra parler bien long-tems sans s'entendre. Pourquoi ? Parce que l'on confond les idées de convenance ou de

beauté intelligible, avec le sentiment du beau pour les yeux. Qu'on me permette un autre exemple. M. *** porte une frisure qui augmente de moitié le volume de sa tête; vous lui dites que cela paraît laid; et lui, qui veut suivre la mode, trouve au contraire cette coiffure très-belle et assurément de bon goût; vous voilà à discuter tous les deux, sans vous être expliqués; définitivement vous vous séparez, et votre homme s'éloigne avec sa grosse coiffure, ne comprenant pas comment vous, homme de bon ton, avez pu la critiquer. Tout le monde se rappelle en souriant que, vers la fin du 18e siècle, les femmes étaient chargées de si hautes et de si amples coiffures, qu'elles ajoutaient un bon tiers à toute la hauteur du corps, en sorte que ces dames semblaient avoir le visage au milieu de toute leur personne. Mais la force de la convenance ou du beau réfléchi, que prescrivait alors la mode, paralysait toutes les critiques; et, plus ces coiffures étaient hautes, plus il fallait les admirer. Il existe des caricatures où l'on voit le coiffeur architecte de ces édifices poudrés, monté sur une échelle double pour confectionner son œuvre.

Il y a, dans le spectacle de la nature, quelque chose de délicieux pour l'homme même qui ne réfléchit pas; ce n'est autre chose que la beauté, c'est-à-dire la beauté optique séparée de la bonté : ce qui est beau, selon cette acception, l'est pour tous les yeux, exception faite des organes défectueux. Quand le soleil vient de finir sa carrière et qu'il colore encore de traits de pourpre ces nuages éclatans qui enflamment tout l'horizon, l'ame est touchée d'un si beau spectacle : l'homme heureux et tranquille admire, et, dans sa douce émotion, fixant ces riches couleurs répandues sur toute la nature, il s'écrie : Quelle

belle soirée !... Mais, au milieu des vastes mers, quand l'avide navigateur voit s'embraser l'horizon, quand les vagues agitées brisent contre son vaisseau leur onde rougie, souvent l'inquiétude s'empare de son ame, et ces signes brillans qui, sur la terre réjouissent tous les yeux, portent chez lui l'épouvante; peut-être, dit-il, aurons-nous demain à lutter contre des vents furieux : alors l'idée du bon absorbe celle du beau, et ce spectacle lui déplaît.

Ce qui embarrasse encore dans le jugement que nous avons à porter sur la beauté, c'est que l'absence d'un de ces deux élémens qui la constituent, c'est-à-dire le beau et le bon, est souvent compensée par la présence de l'autre; car s'il arrive des cas où la beauté sensible est faible sur un objet dans lequel domine la beauté intelligible, il y a compensation, et cet objet n'en est pas moins beau, c'est-à-dire beau de la beauté générale. Par exemple, si l'on compare la beauté d'un jeune homme dont les membres pleins et arrondis offrent à l'œil un clair-obscur harmonieux et qui n'est interrompu par aucune variété discordante, à la beauté d'un homme fait qui vit dans les combats et dont la force est continuellement exercée, l'apparence du corps de celui-ci offrira sûrement bien plus de variété monotone et sera d'un résultat optique moins agréable que celle de cet adolescent; car ce corps robuste sera composé de plus de muscles saillans ou de parties détachées, qui pourront quelquefois fatiguer les regards. Voilà donc l'une des deux figures bien différente de l'autre et plus belle pour les yeux. Mais il faut remarquer que la beauté réfléchie, se réunissant dans notre esprit avec la première, vient dans ce cas établir une compensation. Or ce guerrier au corps

nerveux et musclé nous plaît par les indications de sa force et les vraies marques de son fier caractère, en sorte que nous pouvons lui trouver autant de ce que nous appelons beauté générale que dans la figure plus unie et plus tendre d'un corps adolescent.

Cette observation toute simple peut s'appliquer à l'Apollon du Belvédère et à l'Hercule Farnèse. On nous dit que l'Apollon du Vatican et l'Hercule Farnèse sont deux chefs-d'œuvre; cependant l'apparence de l'un est bien plus belle optiquement que celle de l'autre. Dans l'Apollon, l'harmonie du clair-obscur ou son unité nous offre un des modèles les plus parfaits de cette espèce de beauté; dans l'Hercule, le degré d'harmonie optique est bien moindre : aussi quelques organes délicats ont-ils été choqués de ces masses multipliées et si prononcées par les muscles du plus fort des dieux. Mais alors la beauté intelligible n'est pas venue faire compensation. « Hercule, dit Winckelmann, en parlant de cette statue, » n'est point représenté dans un état de calme. On le » voit là à l'instant où il vient de terminer ses travaux » inouis. Il est échauffé et cherche à respirer après sa » course au jardin des Hespérides, dont il tient les pommes » dans sa main. Le sang, les esprits en action par ses grands » travaux, s'agitent encore et remplissent ses muscles » amoncelés; ce dieu, arrivant plein de forces inépui- » sables, se repose sur sa massue.... »

Voilà l'idée du bon ou du convenable qui fait compensation. Aussi cette statue d'Hercule sera-t-elle toujours regardée comme un chef-d'œuvre. Que servirait d'ailleurs la critique de nos yeux, lorsque notre esprit jouit de ces comparaisons poétiques ? Laocoon n'est pas non plus un

bel objet pour les yeux, parmi tous les trésors de l'antiquité; c'est la nature noble et grave dans ses plus grandes convulsions, et cette idée fait compensation.

L'utilité et la bonté des objets font donc qu'on appelle beaux ceux qui déplaisent souvent à un œil délicat. Disons encore qu'un pommier, par exemple, laid de formes et dépouillé de ses fruits, charme néanmoins la vue de celui qui en est le propriétaire, parce qu'il n'oublie pas les fruits qu'il a portés, et parce qu'il pense à ceux qu'il pourra lui produire encore. L'ombrage salutaire d'un grand arbre, quelque laid qu'il soit, l'embellira aux yeux de beaucoup de gens, et les mets qui doivent flatter notre palais, nous les appelons volontiers beaux, tout hideux qu'ils soient à notre vue.

On dit tous les jours : L'homme est le plus beau des êtres vivans. Cependant sa beauté physique qui frappe nos sens, n'est point au-dessus de sa beauté intellectuelle qui frappe notre esprit; car n'est-ce pas surtout l'ame répandue, pour ainsi dire, sur le visage de l'homme; n'est-ce pas cet air de pensée, de sentiment, d'action morale, qui lui donne un nouveau genre de beauté qu'on ne retrouve sur aucune autre espèce d'être dans ce monde visible?

Nous éprouvons assez souvent la différence qu'il y a entre le beau et le bon, lorsque certaines déceptions optiques nous font naître des idées de convenance que l'approche de ces objets dissipe et convertit même à la fin en idées toutes contraires. Par exemple, on aperçoit quelquefois confusément des personnes qui, à la faveur de l'obscurité ou de quelqu'autre obstacle, nous paraissent vêtues et ajustées de la manière la plus agréable et la plus pittoresque, et notre œil, ainsi que notre esprit, en

est charmé; mais bientôt ce charme s'évanouit, et cette personne, qui semblait vêtue, coiffée avec tant de goût, n'est souvent qu'un pauvre hère affublé de quelques haillons et déguisé à notre vue par quelques corps étrangers qui, se combinant de loin, selon les lois de la beauté optique, produisent ces idées agréables. C'est pour cela que Rembrant, avec ses guenilles pittoresques, attire souvent notre vue, à l'aide de certaines combinaisons optiques qui plaisent parfois, malgré leur impropriété. C'est cette qualité pittoresque sans convenance, qui multiplie et rend dupes les défenseurs, les prôneurs de ces milliers de tableaux corrupteurs du goût et dont nous sommes infectés. En effet, les calculs de l'optique produisent sur la rétine des sensations assez agréables pour être appelées du nom général de beauté par les gens qui ne tiennent aucun compte de la beauté pour l'esprit, c'est-à-dire de la convenance, de la propriété, du mode et du caractère, ni du but moral de la peinture. Ainsi l'habitude des vêtemens ridicules les rend tolérables et même beaux, à cause de l'association des idées acquises par la mode et ce qu'on appelle si inconsidérément chez nous le bon ton, et les gens insensibles au beau optique ne trouvent point de beauté dans les costumes grecs et romains, parce que leurs idées les éloignent de ces mêmes costumes; en sorte que tel homme qui, il y a cent ans, avait pitié de l'ajustement d'une muse grecque, tel homme qui tournait en ridicule le péplus, la tunique et la chaussure dénuée de talons pointus, vous aurait gravement démontré qu'une femme ne pouvait être belle qu'avec deux paniers de deux bons pieds de diamètre sur les hanches, et qu'il en fallait même aux hommes et de plus petits aux enfans.

Le médecin appelle bon l'état d'un convalescent et même d'un malade, parce que cet état est convenable; cependant ce convalescent, ce malade, est encore très-souffrant : ce bon est donc relatif. La verdure du printems réjouit tout le monde; mais, faisons-y bien attention, ce n'est pas le beau optique qui domine dans cette cause de plaisir, c'est le beau réfléchi, c'est l'association de mille idées agréables qui embellit ce spectacle. Une preuve de cette vérité, c'est que les paysagistes ne représentent guère le printems, à cause du peu de beauté de cette verdure uniforme, quoique gaie et très-fraîche, et ils préfèrent les effets de l'automne, bien que cette saison fasse naître des idées moins attrayantes que ne le fait la saison du printems. Voilà aussi pourquoi le verd vif et velouté des mousses qui couvrent les vieilles chaumières et les mauvaises tuiles, n'est point une beauté; c'est une misère déplaisante à voir, ainsi que le duvet des moisissures, duvet agréable cependant à trouver sur certains fruits. Il en est de même encore des joues vivement colorées chez certains malades. Dans tous ces cas le beau me paraît très-distinct du bon.

L'architecture grecque est sans contredit la plus belle de toutes; mais lorsqu'on nous fait observer que plusieurs maisons de Londres, construites à la grecque, n'ont pas l'avantage de bien garantir des intempéries des saisons du nord, l'esprit modifie par cette idée de rapport l'idée générale de la beauté.

Les toits pointus et très-élevés déplaisent surtout, parce qu'étant les points extrêmes des bâtimens, ils attirent indéfiniment l'œil hors du centre de l'édifice, et qu'ils composent par leurs lignes aiguës et isolées une seconde

unité. Mais si ces mêmes toits, que le célèbre Winckelmann ne pouvait voir sans éprouver une mélancolie fébrile, eussent couvert des maisons à lui appartenant, l'idée du bon et de l'utile eût singulièrement atténué chez cet archéologue, ami du beau, le sentiment de la laideur.

La statue de l'Apollino prouvera encore ici le pouvoir prédominant que peut avoir quelquefois la beauté optique sur celle de la convenance et de la propriété des caractères. En effet, quoique le caractère mixte de cette figure charmante soit pris, comme on doit le croire, dans la nature, il est certain que ce n'est point la force ni la grande vérité de caractère qui nous frappe dans cette figure, puisque le type nous en est presque inconnu, et que ce mélange délicat d'une jeunesse féminine avec celle du sexe masculin, n'a, pour ainsi dire, jamais frappé notre esprit. D'ailleurs que représente cette figure? Est-ce le dieu du jour naissant, est-ce le génie du repos ou de la volupté? On l'ignore. C'est donc surtout la puissance de la beauté optique qui ravit dans ce chef-d'œuvre, indépendamment, il est vrai, de la vie et du mouvement qui y sont si bien représentés [1].

Maintenant, à ces exemples rassemblés ici pour établir la différence qui existe entre le beau et le bon, ajoutons-

[1] Certaines personnes qui veulent trouver toute la beauté dans la vérité seulement, diront, à ce sujet, que c'est la vérité, et non autre chose, qui nous charme dans l'Apollino; mais cette vérité, pour être complète, doit être d'accord avec la convenance : or je dis que cette convenance nous échappe dans cette figure, dont nous ne pouvons comparer le caractère à rien. Ce serait donc la santé et la jeunesse qu'ils y admirent; cependant il y a certainement quelque chose de plus que cette vérité et cette jeunesse qui nous charment ici, c'est la beauté optique, c'est-à-dire la grâce ou le mouvement de la beauté.

en quelques autres pris de la laideur elle-même, et servant à fortifier le même principe.

Si une tête laide offre une expression qui désigne évidemment une ame belle, bonne et aimable, il se formera dans notre esprit une espèce de compensation qui fera paraître cette physionomie presque belle; et il est à remarquer à ce sujet que, dans les tableaux, une foule de têtes sont goûtées et admirées même par l'effet de cette seule compensation et malgré la laideur réelle de leurs formes [1]. Il faut donc dire que la laideur se divise, comme la beauté, en deux espèces : la laideur optique et la laideur intelligible. La laideur optique ou sensible est celle qui affecte désagréablement le sens de la vue, lorsque le manque d'unité dans les variétés discordantes produit ce que nous appelons difformité; et la laideur intelligible est celle qui affecte désagréablement l'esprit, lorsque nous reconnaissons le manque d'unité et de convenance dans les caractères, et lorsque de plus nous trouvons dans ces caractères impropres certaine ressemblance avec des êtres humains haïssables, des animaux hideux, ou avec des monstres de l'imagination. Ainsi, de même qu'il y a dans la beauté le beau optique et le beau réfléchi ou la convenance, de même il y a dans la laideur le laid optique et le laid pour l'esprit ou l'inconvenance.

Plus la face nous offre d'analogie ou de ressemblance avec des caractères odieux ou avec des animaux haïssables, et plus la figure nous paraît laide; la laideur optique d'une femme ivre est doublée par l'idée attachée à cette hideuse passion. Qu'on rencontre une vieille aux yeux bordés d'écarlate, ce sera sans contredit un objet hideux

[1] Les figures de Corrégio et de Prudhon peuvent servir ici de preuve.

pour tout le monde. Des paupières d'un rouge vif sont un disparate fort laid dans cette figure pâlie par les années; elles détruisent l'unité d'aspect et l'accord naturel; la physionomie en est toute décomposée. Or n'est-ce pas de la laideur sensible que notre organe est blessé dans ce cas? Ce spectacle nouveau et inaccoutumé nous fait naître tout à coup mille idées pénibles; celle de la douleur, que cause sur une chair vive l'impression de l'air, nous fait souffrir nous-mêmes; nous ressentons presque une douleur en cette même partie; souvent l'action des nerfs, que notre imagination met en mouvement, comprime les glandes lacrymales, et l'on a vu des personnes délicates pleurer à de pareils aspects. Il ne s'agit ici que de la laideur pour l'esprit ou réfléchie. D'autres idées accessoires augmentent ensuite notre répugnance, ainsi que l'idée des caractères de la laideur générale. On croit que le feu ou le sang sort de ces yeux éraillés; l'image des êtres infernaux se présente quelquefois à notre esprit; des enfans qui se rappellent leurs songes sont épouvantés à de pareils spectacles; enfin les degrés de cette laideur intelligible sont plus variés et même plus prononcés que ceux de la laideur sensible, qui ne peut affecter que d'une certaine manière les organes délicats.

La ressemblance qu'offre quelquefois le visage avec les traits de quelques animaux, nous fait éprouver des sentimens de laideur modifiés à l'infini. Si les traits de l'individu sont semblables à ceux d'un animal féroce, si ses gros yeux fixes et arrondis, sa bouche basse et sérieusement entr'ouverte nous laissent soupçonner une ame affreuse, on ne peut l'envisager sans terreur. Cependant on voit des figures bien plus laides que celles-ci de la laideur

optique, ne pas inspirer les mêmes sentimens; on en voit qui ressemblent à certains poissons et qui portent gravement un profil de carpe, ou bien encore toute la physionomie et tous les traits d'un mouton, d'un dogue, d'un oiseau, etc. Le public les trouve moins laides, c'est-à-dire moins haïssables, parce que ces animaux n'ont rien de haïssable eux-mêmes.

Hogarth semble n'avoir eu aucun égard pour le beau optique, lorsqu'il a conclu inconsidérément que les figures grecques n'avaient pas la beauté qu'on leur suppose. Si un grand nombre de têtes de Vénus, de Muses ou d'autres divinités n'offraient pas à ce critique le caractère qu'il désirait y trouver, il n'en devait pas conclure qu'elles manquent de beauté; car elles sont toutes conformes aux lois du beau optique, et de plus, quoiqu'il ait pu en dire, aux lois du beau pour l'esprit ou de la convenance. Au reste, il n'est pas étonnant que les personnes qui ont les organes gâtés par les types des arts modernes, et qui, en outre, ont des idées fausses sur la beauté des physionomies et sur l'expression des mœurs, ne trouvent point de beauté dans les figures antiques.

Une autre preuve qu'il y a dans la laideur deux laideurs distinctes, c'est que, par les combinaisons de l'art, on parvient à embellir, pour ainsi dire, les modèles laids. Les têtes de Socrate et d'Esope ont été embellies autant que possible par les calculs optiques des sculpteurs anciens dans la disposition de la barbe, dans l'ordre des masses, par les changemens proportionnels, etc. Si, outre cette modification du laid optique, elles offrent et manifestent l'expression de sagacité, de moralité, l'expression philosophique enfin, ces mêmes images peuvent

devenir tellement supérieures en beauté aux individus représentés, tout en exprimant leur ressemblance, leur laideur peut être enfin tellement atténuée, que l'on n'en sera plus affecté.

Il importerait de poursuivre les applications de ce principe et de les faire sur toute espèce d'objets : je vais prendre au hasard le premier exemple qui se présente à mes yeux et à ma pensée. Supposons donc deux bandes de papier provenant d'une page déchirée en deux dans sa longueur, et supposons qu'en déchirant en deux cette page, une échancrure ait lieu sur l'une des bandes ; cette échancrure sera une laideur, et l'autre bande, qui conserve la portion échancrée, offrira aussi une laideur. Laquelle des deux laideurs est la moindre ? Cela ne se décidera pas sans réflexion, et la cause de cette espèce de difficulté provient des diverses associations d'idées qui déterminent ici, je ne dirai pas le bon, mais le mauvais, puisqu'il s'agit de laideur. Nous allons donner quelques-uns des raisonnemens nécessaires dans cette question. Mais, avant tout, rappelons-nous que, dans ce cas-ci, le laid optique est le même dans l'une et l'autre bande, puisque l'unité de chacune est détruite, dans l'une par le manque d'une partie, dans l'autre par l'excédent de cette même partie. (V. la section suivante, où il est dit que le beau optique consiste dans l'unité.) Il ne s'agit donc ici que du laid par réflexion ou du laid intellectuel. Or voici de quelle manière on balancera cette question. La bande chargée d'une portion surabondante est, dira-t-on, la moins laide, puisqu'on peut très-aisément retrancher à cette bande, sa partie échancrée. D'un autre côté, on raisonnera peut-être tout diversement, et l'on décidera que

cette bande, chargée de la portion qui manque à l'autre, est la plus laide, puisque, outre sa propre difformité, elle donne à supposer par la portion surabondante qu'elle offre une perte, un manque dans l'autre bande, victime de ce superflu mal acquis. Ce point de discussion est un rien, je le sais, et l'exemple est puéril; mais qu'importe s'il a servi à rendre intelligible ce principe qui établit une distinction entre le beau et le bon au sujet de la laideur, et qui doit nous faire conclure que la laideur a les mêmes élémens et les mêmes degrés que la beauté.

Maintenant reconnaissons une autre confusion qu'il est important ici de signaler au sujet du terme beau, lorsqu'on l'applique aux objets isolés, particuliers et considérés indépendamment de leur disposition et indépendamment de leurs rapports optiques avec d'autres objets. Expliquons-nous. Quelques personnes disent : il y a des objets beaux par eux-mêmes et qu'on peut appeler beaux d'une beauté géométrique et non optique : c'est ainsi qu'un doigt, qu'une jambe, qu'un nez sont peut-être beaux, et seront toujours beaux dans quelque disposition laide qu'on les place ou qu'on les combine. La beauté de combinaison optique est une chose, et la beauté géométrique ou inhérente à l'objet est une autre chose.

Ici règne donc encore l'effet confus d'un malentendu. Un aveugle peut-il dire en palpant un objet : Cet objet est beau ? J'en doute, à moins qu'il ne perçoive par le toucher des rapports analogues aux rapports optiques. Mais, après l'avoir palpé, il peut, s'il s'agit d'une portion de figure, et s'il est anatomiste et naturaliste, décider que cette portion de figure est bien faite, bonne, et dans de justes proportions. Il en est de même de l'homme non

aveugle, qui, n'éprouvant point de beauté par la sensation optique que lui fera éprouver cette même portion de figure, ne pourra, comme l'aveugle, juger que du bon et du convenable de cette portion géométrique de figure. Je décide donc que, malgré l'usage où l'on est de dire voilà un beau nez, voilà un bel œil, voilà un bel ongle, le plus souvent on s'exprime mal ou inconsidérément, et qu'on devrait, comme on dit, ménager ses termes et surtout le terme beau; car il convient plutôt de dire ce nez, cet œil, cet ongle est bien fait, est dans de bonnes proportions, est bon et convenable pour sa destination, beau enfin de convenance et non optiquement. En effet, je suppose ici que le plaisir de la vue est très-peu de chose dans ces cas, quoiqu'il puisse y avoir un certain degré de beauté optique, puisqu'il y a lieu à un certain nombre de comparaisons et de rapports; mais le plus souvent ce n'est pas ce sentiment qu'on veut exprimer en employant le terme beau, c'est une idée du bon et du convenable.

On voit à Rome au palais Altiéri, sur un piédestal placé dans le grand escalier, un doigt colossal antique qui, si je m'en souviens bien, a près de trois pieds de haut. Il est en marbre, et c'est le petit doigt d'une main. En le voyant, on dit volontiers : voilà un beau doigt. Mais je demande si c'est le beau optique ou visuel qui nous charme dans ce spectacle, ou bien le beau pour l'esprit? C'est bien certainement ce dernier. L'idée qui naît à la vue de ce fragment fait naître elle-même mille idées sur la statuaire des anciens. Cette veine qui est si bien exprimée dans ce doigt, cette justesse de construction dans les phalanges, cette vérité qui surprend dans une représen-

tation d'une si grande dimension, toutes ces idées sont des idées du beau et ne sont pas des sensations du beau, quoiqu'il faille convenir peut-être qu'il y ait quelque beauté optique dans ce doigt. Cependant, si l'on ne le considérait pas comme doigt, mais comme assemblage de lignes, comme masse, comme solide, n'imitant rien, je doute qu'on y trouvât de la beauté, optiquement parlant. Le poli, le travail de l'outil, tout ce que nous serions tentés de considérer comme beauté pour la vue, n'est donc au fait dans ce spectacle qu'une beauté pour notre esprit. On aperçoit, j'espère, que j'ai voulu faire voir par cet exemple que le beau géométrique seul est très-restreint et semble être seulement le bon ou le convenable; en sorte que par beau il faut nécessairement entendre et ce qui convient et en même tems ce qui procure un certain plaisir optique par la disposition.

L'idée du beau est donc perçue par l'intelligence; mais le sentiment du beau, je devrais peut-être dire la sensation du beau, est perçu par les sens. Toutefois dans ce qu'on peut appeler et dans ce qu'on doit appeler exclusivement beauté, l'idée et le sentiment du beau sont inséparables. Ainsi, la sensation optique et l'idée de convenance exerçant, pour ainsi dire, toutes les deux leurs droits, elles deviennent deux juges nécessaires pour décider s'il y a lieu à la beauté générale; un seul de ces juges est incompétent, tous les deux doivent prononcer. Cela étant, tout objet qui comporte l'idée du beau, mais qui n'en comporte pas la sensation, ne doit point être appelé beau, mais bon, propre à sa destination, convenable, beau pour l'esprit seulement. De même tout objet qui ne comporte que la sensation du beau, ne doit point être appelé beau

en général, puisque ce terme est collectif et qu'il comprend le bon et le convenable, mais on doit l'appeler beau optiquement, agréable à la vue, etc. On voit, dis-je, que ce n'est pas s'exprimer clairement, que d'avancer qu'un doigt, qu'un nez peut être beau géométriquement et par lui-même, sans compter le résultat de la vision perspective ou le résultat de la sensation optique; de même ce serait mal s'expliquer, que de dire au sujet d'une figure peinte, qu'elle est belle, par cela seul que sa disposition est conforme au beau optique, et quoiqu'elle soit fausse et mal représentée.

Mais supposons un objet généralement beau par lui-même et jugé tel dans son tout. Si cet objet devient et n'est plus que partie d'un tout, ce ne sera plus cet objet qui sera le tout, ce ne sera plus cet objet qui sera le spectacle général et l'ensemble, ce sera cet ensemble et ce tout qu'il s'agira de juger et qui sera cause du beau ou du laid. Or ce spectacle pourra n'être pas beau, malgré la beauté de quelques-unes de ses parties, car cette beauté particulière n'est plus rien si elle disparaît dans le manque de beauté générale que l'on exige toujours d'un grand ensemble. C'est ainsi qu'un beau rouge, un beau bleu et un beau jaune, pour employer selon l'usage vulgaire le mot beau, ne seront plus beaux, s'ils entrent dans une laide combinaison de coloris. Aussi plaisante-t-on le peintre qui prétend au coloris, en n'employant que les plus belles couleurs que puisse fournir le marchand. De même on plaisanterait un peintre qui prétendrait arriver à la beauté d'une figure en assemblant des parties qu'il dirait être belles par elles-mêmes, mais qui ne seraient point belles sous les nouveaux rapports

optiques que détermineraient l'ensemble, la disposition générale, et l'espèce de figure que le peintre aurait l'intention de faire belle et convenable.

Il faut donc bien se rappeler que le beau n'est perceptible, sensible et intelligible que dans un tout circonscrit et déterminé, et que le plus souvent, ce que les parties séparées ont (comme on dit) de beau, n'est beau que pour l'esprit, c'est-à-dire, n'est beau que de convenance et de propriété. Un doigt rose n'est point beau, parce qu'il est rose; car si c'est le doigt d'un vieux soldat ou d'un forgeron, il nous semblera laid, tandis que, s'il appartient à la main de l'aurore, il nous semblera beau. Mais je dis plus, je dis qu'une belle statue, telle que la Vénus Médicis ou l'Apollon, quoique belle optiquement et par elle-même, ne semblera plus belle optiquement, si on la considère sous certains aspects, si elle est tachée d'une manière bisarre, et si elle présente des raccourcis désagréables; en sorte que la beauté qu'elle fera néanmoins éprouver sera seulement une beauté intellectuelle, puisque ce sera par retour que l'esprit percevra la beauté ou l'idée de la beauté. En effet, une belle chose qui ne fait pas naître le sentiment du beau, ne saurait plus être appelée une belle chose. J'en conclus que ce beau géométrique inhérent aux objets isolés, n'est le plus souvent que le bon, le convenable ou le beau intellectuel, qu'on veut à tort considérer comme beau optique ou visuel, ou comme beau général.

Nous pouvons à présent dire deux mots sur une opinion assez répandue au sujet de la définition du beau, je veux parler de celle qu'en donnent un grand nombre d'écrivains et d'artistes mêmes, en avançant que la beauté consiste dans la convenance, et qu'une chose est belle,

quand elle convient. Mais sans rechercher si le mot de Socrate, qui semble exprimer cette même idée, est indispensable pour expliquer cette question, je dirai que cette définition du beau par le convenable est plus commode qu'exacte et satisfaisante.

Certes, ce qui convient est beau, et ce qui est bon est beau aussi, mais pour l'esprit; et c'est ici que j'arrêterais les personnes qui font ce raisonnement. Elles disent encore : si vous imitez bien un bras qui convient à telle ou telle figure, ce bras sera assez beau, parce qu'il sera propre et convenable. Et elles ajoutent : en étant vrai, on produit le beau, parce que le vrai et le convenable ne sont qu'une seule et même chose, etc. Mais elles n'observent pas que, s'il s'agit d'une représentation ou même d'un spectacle naturel circonscrit, faisant un tout et un ensemble, et considéré, bien entendu, dans cette circonscription exclusivement, comme à travers un cadre dans lequel on juge la disposition de ce tout naturel, elles n'observent pas, dis-je, qu'on exigera et de cet art et de ce spectacle naturel, non-seulement la vérité et la propriété dans l'imitation des objets, mais qu'on en exigera aussi, si cet art est la peinture, une beauté optique ou la cause d'une sensation de beauté indépendante pour ainsi dire de celle des modèles et surajoutée à la vérité et à la ressemblance; et c'est en ceci que ces personnes ne conçoivent pas bien les fins et l'obligation de la peinture. A les entendre, convenance veut dire perfection, ce qui est bon convient, ce qui convient est beau, en sorte qu'avec le mot de convenance elles prétendent exprimer toutes les qualités, toutes les conditions d'un art. Ce mot serait commode si l'on pouvait, si l'on devait ainsi s'en contenter.

Cependant des membres convenables à leur destination ne sont souvent pas convenables au tout dans un art, s'ils n'offrent pas la beauté optique exigée dans cet art. Or il est très-rare que les meilleures ou les plus belles combinaisons optiques dans la disposition de ces membres, soient offertes par la nature ou par le hasard sur les individus, et c'est au peintre à y suppléer sans altérer néanmoins cette vérité et ce caractère naturel des objets, mais bien en rendant plus parfait, plus sensible, plus attrayant ce caractère vrai, au moyen de cette beauté de combinaison, beauté qu'il saura aussi rendre toute naïve. Les anciens, personne ne le conteste, ont fait convenable en empruntant toujours ce convenable à la nature; mais ils ont combiné ce convenable naturel avec le convenable particulier des arts, et c'est ce qu'il faut savoir remarquer [1].

Le principe qui sépare et distingue le bon du beau optique, n'est point dangereux comme il pourrait le paraître à quelques critiques qui persistent à ne voir, à ne vouloir dans l'art que le vrai. L'art doit imiter la nature, on en convient, mais l'art doit combiner les convenances et les beautés individuelles de la nature pour produire un beau d'un ordre, non supérieur à l'ordre des plus grandes beautés naturelles, puisque cela ne se conçoit pas, mais supérieur aux beautés individuelles et accidentelles de la nature. Et si la principale fonction des arts est d'exprimer les vérités

[1] Voyez dans les chapitres où j'ai traité des différens styles de l'art grec, ce qui a été dit sur les époques où l'art n'avait point encore réduit en principes fixes cette seconde condition de la beauté, qui, sous Praxitèle et Apelle, fut considérée comme essentielle à l'art et comme son complément.

naturelles, ils doivent exprimer ces vérités par des combinaisons qui, quoique très-vraisemblables elles-mêmes et très-naturelles, soient presque impossibles à trouver rassemblées dans la nature; en sorte qu'il ne suffit pas dans la peinture, par exemple, de retracer la beauté des objets par leur convenance particulière et toute naturelle, il faut les représenter d'abord avec cette convenance qui produira cette condition du beau, et de plus avec la convenance de peinture qui les fait paraître ornés de toutes les beautés dont ces arts sont susceptibles. Ainsi un membre ou même une figure entière qui sera belle seule géométriquement et par elle-même, soit dans la nature, soit dans une sculpture, soit dans un tableau, pourra n'être plus aussi belle dans ces imitations et dans la nature, si elle se lie à d'autres rapports qui avec elle forment un nouveau tout dénué de beauté; car c'est dans et avec ce nouveau tout, et non isolée, qu'elle doit être belle, et par elle-même seulement. Or c'est cette analyse qui démontre la nécessité de la beauté de disposition par les lignes, et de la beauté d'aspect par le clair-obscur, le coloris et la touche. Aussi faire vrai et ressemblant dans l'imitation un modèle beau par lui-même, ce n'est pas encore faire beau tout le spectacle dans lequel doit figurer et être combiné ce beau modèle bien imité; car ce bel individu doit de plus se présenter avec certaines combinaisons favorables à la beauté de ce spectacle.

Les écrits des anciens, en nous rappelant sans cesse cette liaison entre le beau et le bon, nous prouvent aussi qu'ils ont considéré séparément l'un de l'autre, et pour ne citer qu'un exemple, voici ce que dit Cicéron: « Vos stoïciens, quand ils prétendent montrer que notre

» corps est l'ouvrage d'un Dieu, observent avec quel art
» tout y est placé, autant pour la beauté que pour l'usage.
» *Non modò ad usum, verum etiam ad venustatem apta.*
» (*De naturâ Deorum. Lib.* I.) »

Terminons en rappelant que l'oubli de cette distinction importante entre le beau et le bon, est la cause la plus universelle de cette confusion qui rend interminables presque toutes les discussions sur la beauté et sur les productions des beaux-arts.

La beauté, telle que nous pouvons la concevoir ou la sentir, n'est pas la perfection, et, comme nous ne pouvons connaître que quelques degrés de cette perfection, nous avons donné à ces degrés le nom de beauté. — Critique du mot beau idéal.

Art divin de la peinture, toi qui conserves parmi les hommes l'idée primitive de la beauté, ouvre-nous tes secrets. Descends toi-même, ô beauté, fille du ciel : viens nous environner de ton éclat, viens rendre moins mystérieux à nos esprits les attraits et les grâces de la nature, afin de nous rendre plus familiers les charmes et les attraits de la vertu.

« Tout ce qui nous environne, dit Platon, naît, périt,
» flotte sans aucune stabilité au gré des tems. Mais il n'en
» est pas ainsi de l'idée du beau : éternelle, elle n'est point
» engendrée avec nous; elle existe indépendamment de
» nos conceptions; elle est essentiellement renfermée dans
» la raison. »

On a reproché à Platon d'avoir considéré la beauté comme un être qui subsiste par lui-même, indépendamment des objets, tandis qu'elle n'est que l'idée abstraite

de la relation qui nous fait sentir la beauté dans les objets. Mais quoique cette objection, considérée comme point de métaphysique ou de logique, soit motivée, il n'en est pas moins vrai que cette idée que Platon a eue en commun avec les plus anciens philosophes, de placer la beauté suprême et par essence dans le sein de la divinité et de ne considérer le beau d'ici-bas que comme une partie ou une dégradation de ce beau, ne soit une idée fort naturelle et fort raisonnable.

« Le beau ineffable, le beau immortel, dit Maxime de » Tyr (Dissert. 27), existe d'abord dans le ciel et dans » les substances qui sont dans le ciel. Là il se maintient » pur, sans mélange, avec toutes ses parties intégrantes. » Mais en descendant des cieux ici-bas, il s'obscurcit par » degrés et finit par s'évanouir de manière que le con- » naisseur vulgaire dans l'art de discerner le beau, en peut » à peine apercevoir les vestiges au travers des accessoires » vagues et incertains qui en enveloppent, qui en offus- » quent l'essence. Mais celui qui est familiarisé de longue » main avec la beauté, qui conserve l'idée de son essence » dans sa mémoire, lorsqu'il la rencontre, lorsqu'il en » aperçoit la moindre trace et qu'il la reconnaît, alors » semblable à Ulysse, à l'aspect de la fumée qu'il voit » s'élever du toit de ses lares, il saute, il s'enflamme, il » tressaille de joie, il est transporté d'amour. Un fleuve » majestueux, une plante richement fleurie, un cheval » fringant offre bien quelques parcelles de ce beau, » mais des parcelles très-brutes et très-rouillées. Cepen- » dant, si ce beau est descendu quelque part en nature » sur la terre, on ne le verra point ailleurs que dans » l'homme, le plus beau et le plus intelligent de tous les

» êtres qui sont ici-bas, et qui a reçu en partage une ame
» d'une origine commune avec le beau. De là vient qu'un
» homme sensé qui voit une statue, loue l'art du statuaire,
» mais ne devient pas amoureux de la statue. S'il voit
» une plante, il s'émerveille de la beauté de son fruit, mais
» il ne devient pas amoureux de la plante. Voit-il un
» fleuve, il en admire la tranquillité, sans devenir amou-
» reux du fleuve : mais lorsqu'il voit dans l'homme le
» beau respirer, penser, offrir les préludes de la vertu, sa
» mémoire se réveille, et il s'enflamme d'amour en appa-
» rence pour ce qu'il voit, mais au vrai pour un beau infi-
» niment plus réel. Telle est la raison pour laquelle Socrate
» examinait avec tant d'attention les beaux corps, qu'il les
» contemplait avec empressement, qu'il les contemplait
» tous. Le beau ne lui échappait point, soit au milieu des
» figures nues des jeux gymniques dans le palestre, soit
» au milieu des promenades de l'académie, soit au milieu
» de la jovialité des festins; mais, tel qu'un chasseur intel-
» ligent et habile pense toujours aux moyens de saisir sa
» proie, il demeurait par l'entremise des beaux corps, cons-
» tamment fixé par sa mémoire vers le véritable beau....»

Ailleurs Maxime de Tyr dit encore : « Aimer toute
» autre chose que le beau, c'est aimer la volupté. Le beau
» est quelque chose de plus vif que la volupté; il ne
» donne pas le tems de recevoir l'impression de la volup-
» té, il ne donne que le tems de louer... Notre ame exilée
» sur la terre, enveloppée d'un limon épais, est condam-
» née à une vie obscure, sans ordre, pleine de troubles
» et d'égaremens, et elle ne saurait contempler le beau
» ineffable avec énergie et plénitude. Mais notre ame a
» une tendance continuelle vers l'ordre, vers la beauté.

» L'ordre moral ou spirituel, de même que l'ordre phy-
» sique ou naturel, constitue ce beau avec lequel elle a
» une éternelle sympathie.... »

L'esprit humain, malgré sa constante ambition de dépasser les limites des grandeurs qu'il peut saisir, est forcé de reconnaître les bornes de son intelligence, et de placer hors de lui le beau suprême auquel il ne cesse d'aspirer. La beauté de l'univers ne peut pas être plus sensible à l'homme, que l'étendue indéfinie pour lui de cet univers : ainsi l'idée qu'il se fait du beau n'est qu'une idée limitée, et le beau ineffable ou par excellence est au-dessus de toute sa pénétration.

« Le sentiment moral ou le goût, qui est souvent le
» sentiment du beau physique, sont, dit Kulhs, la même
» faculté modifiée seulement par des objets différens....
» Aussi les jeunes ames chez lesquelles on a perfectionné
» le sentiment du beau physique, sont-elles les plus
» sensibles au beau moral..... » Grande leçon pour les instituteurs !..... Oui, le beau dans tous les genres est la nourriture de l'ame, comme les alimens sont celle du corps ; et les Grecs, en entretenant la sensibilité des premiers jeunes gens de l'état pour les beautés de l'art et pour celles de la nature, les conduisaient par un chemin agréable à la connaissance et à la pratique de la vertu. Dans les ames grossières au contraire, chez qui l'harmonie n'est que faiblement sentie, la sensibilité, au lieu d'élever l'être sentant à la contemplation du beau, agit sur les organes et précipite l'ame dans la mer orageuse des passions.

Les Grecs ont fait l'harmonie fille de Mars et de Vénus, charmante allégorie qui rappelle la puissance et le plaisir

qui résultent de l'ordre, plaisir et force nécessaires sans doute à la satisfaction des dieux, comme au bonheur des hommes.

Enfin l'étude de la beauté nous confirme encore dans une grande et bien consolante vérité, c'est que notre ame ne doit point périr : en effet, si l'homme n'eût été fait que pour mourir, à quoi bon ce grand appareil d'harmonie et de pensée ? O doux pressentiment de l'immortalité.... Oui, la beauté est un rayon de la vie future !...

Par tout ce que je viens de rassembler, j'ai voulu démontrer que la beauté, telle au moins que nous pouvons seulement la concevoir, n'est point la perfection réelle, ni ce beau par essence et tout ineffable, vers lequel notre ame cherche sans cesse à se diriger, et vers lequel il est du devoir des beaux-arts de la fixer en lui offrant plus que des images [1]. Nous éprouvons, il est vrai, le sentiment du beau, nous jouissons de la beauté, mais à différens degrés et avec plus ou moins d'intensité et d'énergie; en sorte que définir l'essence du beau, tel seulement que nous le concevons, ce n'est peut-être pas définir ce beau parfait et absolument excellent de Dieu et de l'univers, mais c'est seulement signaler les causes qui peuvent le constituer à différens degrés plus ou moins inférieurs; c'est indiquer, il est vrai, les élémens qui le composent, mais ce n'est point déterminer les moyens de le répéter réellement un et parfait.

Celui qui croirait que le beau n'existe qu'en un seul point fixe et certain, qu'hors de ce point il n'existe plus, que son caractère ou son essence est indivisible, et que, semblable au cercle qui doit être parfait ou qui n'est plus

[1] Voyez ce qui est dit au mot schéma, dans le dictionnaire, vol. 1er.

un cercle, le beau est évanoui dès qu'il est altéré; celui-là, dis-je, qui penserait ainsi, serait évidemment dans l'erreur. Nous avons sans doute le droit de nous figurer ou plutôt de supposer le beau parfait dans le sein de Dieu même, qui est tout, qui est la nature, qui est l'univers et toute l'éternité; mais nous devons aussi reconnaître et nommer le beau là où il se fait percevoir, là où il nous touche, où il charme nos sens, et, malgré nous, élève notre ame, là enfin où il agit. Et de même que la vie a ses degrés dans son intensité, et qu'elle est cependant, quelque faible qu'elle soit, séparée distinctement de la mort, de même la beauté a ses degrés et ses nuances qui résultent de ses élémens plus ou moins complets eux-mêmes, et cependant toujours elle est distincte et séparée de la laideur.

Le beau n'a donc pas besoin, pour exister, d'avoir tel ou tel degré d'intensité ou une perfection déterminée, et il peut avoir lieu, quoique plus ou moins parfait. On peut le rencontrer à un degré moyen, toutes les parties qui le constituent n'étant pas également belles, mais aucune d'elles cependant n'offrant la laideur; et cela a lieu par l'effet des compensations, c'est-à-dire, lorsqu'une ou quelques-unes des parties ont été seules portées à un haut degré de beauté [1].

La diversité des opinions ne paraît plus, au moyen de cette analyse, être une chose si étrange, puisqu'ordinairement on ne s'entend pas d'abord sur l'espèce de beau,

[1] Maxime de Tyr s'exprime clairement dans sa dissertation 40e, au sujet des divers degrés de la beauté et au sujet des derniers degrés du beau, degrés qui, quoique très-inférieurs, séparent évidemment la beauté de la laideur.

et qu'on s'entend encore moins sur le degré de beau des parties qui constituent cette qualité dans un tout [1]. Mais, dira-t-on, si vous connaissez tous les degrés qui constituent la beauté d'ici-bas, on peut vous demander quel est le plus bel objet dans la nature. — Point du tout, puisque la plus grande beauté ici-bas est le résultat de ce qui plaît le plus en même tems à l'organe et à l'intelligence, et que ce qui plaît le plus à l'intelligence est indéfini. — Eh bien, dira-t-on alors, quel est le plus bel objet pour le sens optique seulement? — Je réponds que le plus bel objet serait celui qui réunirait au plus haut degré les différentes qualités constituantes de la beauté optique; mais, de même que dans tel ou tel objet il peut y avoir excellence de lignes et absence de couleurs; que, dans tel autre, il peut y avoir excellence de couleurs et absence de clair-obscur; et, dans tel autre enfin, excellence de clair-obscur et absence ou presque absence de couleurs: de même il peut se faire que ce plus bel objet, optique-

[1] C'est pour cette raison qu'on n'est presque jamais d'accord sur la beauté respective de deux tableaux ou de deux statues, et que, pour s'entendre, il faudrait d'abord diviser les parties ou les qualités, puis convenir de leur degré d'importance relative dans l'art, puis déterminer le degré de beauté de ces parties; et, malgré tous les avantages de cette rigoureuse analyse, les préférences des sens et de l'esprit viendraient toujours peser diversement dans cette balance. Il n'en est pas de même, lorsqu'il ne s'agit que de la laideur optique; elle est reconnue et repoussée partout. Aussi la théorie apprend-elle certainement à éviter les fautes ou les laideurs, et ce grand avantage doit la faire singulièrement apprécier, lorsqu'il s'agit des beaux-arts qui contribuent à l'honneur des nations, honneur que les écarts grossiers de l'ignorance ne devraient jamais flétrir.... Tous les jours on dit : cette production a de la beauté; ce tableau n'est pas de la première beauté, de la plus grande beauté, mais il est beau.... Cette statue est la plus belle que nous connaissions de l'antiquité. — Cela donne assez à supposer que le beau a ses degrés.

ment parlant, soit introuvable. — Mais, poursuivra-t-on, quel est le plus bel objet, comme objet coloré seulement? — Je réponds encore que toute couleur étant plus ou moins reflétée, et participant de l'air ou des couleurs voisines, elle n'est jamais véritablement une et déterminée, même sur les corps plans, et que d'ailleurs les couleurs n'ont réellement un caractère un et distinct que lorsqu'elles sont comparées ou opposées à des couleurs voisines; en sorte que ce ne serait pas précisément dire que telle ou telle couleur exclusivement est la plus belle. A cela il faut ajouter que cette couleur doit convenir, puisque, quelque belle qu'elle soit pour l'œil, elle peut être dans certains cas fort laide pour l'esprit, et que, quand bien même on tomberait d'accord sur ces préférences, cela serait bien loin de résoudre la question première relative au plus bel objet dans la nature. Il ne s'agit donc point de déterminer quel est ce plus bel objet en général, il s'agit de connaître la loi par laquelle dans un tout donné et composé de plus ou de moins de parties intégrantes, on peut réduire ces diverses parties à la plus grande beauté. C'est cette loi que je tâcherai de rendre sensible. Mais il fallait la tirer d'abord du cahos métaphysique où elle reste souvent inaperçue, et il fallait préparer l'esprit du lecteur, afin qu'il pût la bien reconnaître et bien la comprendre.

Ainsi non-seulement la beauté a ses degrés, mais nous ne connaissons ici-bas que les degrés inférieurs du beau.

« La beauté du corps, dit encore Maxime de Tyr (Dis-
» sertation 25e), ne peut pas être la beauté par excel-
» lence; elle n'est en quelque façon que le prélude d'une
» beauté plus accomplie. »

Si donc toute la beauté que les arts peuvent produire

est si éloignée de la beauté archétype, qui est hors de notre portée, quels efforts ne doivent pas faire les artistes pour nous offrir au moins les degrés possibles du beau? Et si la nature, qui tend en effet vers l'harmonie, laisse échapper des productions individuelles qui s'en écartent, quelle plus belle fonction que celle des arts qui peuvent dans leurs imitations faire rentrer toutes ces productions dans l'harmonie et dans la beauté, qui peuvent corriger les écarts de la nature par la nature elle-même? Cette fonction n'est-elle pas analogue à celles de l'ame, qui concourt aussi à rétablir l'harmonie morale? En effet, cet être qui languit, qui souffre, et que le malheur fait sortir de l'harmonie, qui est la félicité, ne pouvons-nous pas, en adoucissant sa peine, le rapprocher de l'ordre on de cette félicité, et coopérer ainsi au but général de la nature? Aidons cet infortuné, diminuons ses maux, versons quelques consolations dans son cœur, procurons-lui quelque bien, et nous verrons ce visage brisé par la douleur réfléchir encore l'image de l'harmonie et du bonheur : sauvons-le tout à fait, et l'harmonie morale viendra encore l'embellir. Tel est le charme puissant de la vertu, telle est la faveur inappréciable de la divinité, qui nous a ménagé le titre honorable de coopérateurs de ses œuvres et de conservateurs de ses intentions. Combien en ceci notre être s'élève au-dessus des créatures dépourvues des mêmes facultés et du même honneur!

Critique de l'expression beau idéal.

Tâchons maintenant de débarrasser la théorie de l'équivoque résultant d'un terme qu'on a employé inconsidérément et très-fréquemment, et qui a beaucoup con-

tribué à obscurcir la question du beau : c'est le terme beau idéal [1].

L'expression beau idéal a été très-favorable aux écrivains qui prétendaient que le beau était arbitraire et purement imaginaire. Selon eux, cet idéal pourrait n'être pas le même dans tous les esprits, et, en l'admettant, il faut admettre que le beau n'a point de lois fixes; qu'il est imaginé et créé par le seul enthousiasme, et qu'il est par conséquent indéfinissable, surtout parce qu'il a son principe au-delà des idées corporelles et au-delà de notre nature. Le vice de ce système a été remarqué par plusieurs écrivains judicieux.

Le malentendu à ce sujet vient surtout de ce qu'on a appliqué le mot idéal à l'imitation, au lieu de l'appliquer à l'effet que l'imagination produit sur l'ame du spectateur. Il ne doit y avoir rien d'idéal dans l'imitation : mais comme il faut réveiller chez l'homme par les spectacles des beaux-arts l'idée du beau, l'idée du beau infini et absolu, et que c'est dans cet infini et cet absolu, vers lequel les arts élèvent l'esprit, que gît l'idéal, il faut n'employer ce mot que pour exprimer cette fin, et non pas pour exprimer le moyen qui est l'imitation de la nature.

Si donc par idéal on entend dire chimérique, il faut

[1] « François Lana, jésuite italien (dit Lessing dans ses *collectanea*), » est le premier qui, dans le prodrome de son *Magisterium Naturæ et* » *Artis,* imprimé à Brescia en 1670, se soit servi de l'expression *idéal.* » Dans deux passages de cet ouvrage, où cette expression est employée, » elle ne l'est pas comme substantif, mais comme adjectif, et dans ce » sens, ce mot était depuis long-tems usité en Italie et même dans le » Dante, et probablement emprunté du langage métaphysique des scho- » lastiques. Ce n'est que dans la suite qu'il a été employé comme terme » technique et comme substantif. »

abandonner cette expression, car dans la nature rien n'est surnaturel, et dans l'art rien ne doit être idéal, imaginaire ni impossible. Notre vocabulaire semble être encore ici en défaut, puisqu'idéal signifie et ce qui existe dans l'idée et ce qui ne saurait exister dans la nature. Parce que les artistes grecs ont obtenu une beauté supérieure, et que nous croyons cette beauté issue plutôt de leur génie que de la nature, nous avons appelé cette beauté du nom de beau idéal : cependant cette beauté n'a pas été imaginée; elle a été composée, les élémens en sont positifs, vrais, nullement chimériques, et leur combinaison est un art, et non un résultat idéal; autrement dans ce sens toute œuvre de génie serait idéale. Quelques personnes ont cru à tort que, le beau ne pouvant se former que dans l'imagination, il n'était emprunté qu'à l'imagination, qu'il ne se trouvait point sur la terre, qu'il fallait le concevoir, pour ainsi dire, divinement et en s'élançant dans le sein de la divinité. Mais dans quel état de supplice ce principe ne jeterait-il pas les artistes !

Oui, l'homme tend et doit tendre au beau absolu, au beau parfait, qui n'existe, qui ne peut exister qu'au sein de la divinité; mais le beau qu'il soumet à nos yeux et à notre esprit, ou, pour dire autrement, les moyens qu'il emprunte aux beaux-arts pour nous inspirer ce désir, ce goût du beau suprême, ces moyens, dis-je, il ne peut les prendre que dans la nature; et de quelque manière, avec quelque art qu'il les combine, rien d'idéal, rien de chimérique ou d'invraisemblable ne doit se trouver dans ces moyens. Le Jupiter de Phidias n'était point idéal, il était vrai, vraisemblable et beau : il faisait naître l'idée d'un beau suprême chez tous les spectateurs, mais non dans la tête de

Phidias seulement. La Vénus de Gnide n'eût séduit que quelques admirateurs, si elle eût été idéale; mais elle était belle et vraie, et toute la Grèce en fut enchantée.

Il est vrai que tous les écrivains n'usent pas de ce mot comme devant signifier beauté de fantaisie ou chimère de l'imagination; souvent ils l'emploient pour signifier la beauté, dont l'idée ne pouvant, quoique toute naturelle, être réalisée par les ouvrages des hommes, vu son excellence et son élévation, n'existera jamais que dans leur imagination. Mais dans tous les cas, on conviendra qu'il est essentiel de s'entendre sur cette expression avant de l'employer dans la théorie des beaux-arts, où elle ne manquerait pas d'apporter une grande ambiguité. On peut bien, quand une fois on a défini et analysé le beau, recommander l'imitation des belles choses; mais que signifierait de recommander le beau idéal? Comment définir l'idéal, si on ne définit pas le beau? Le mot beau idéal est donc commode pour les écrivains et les discoureurs qui, par son moyen, feignent de comprendre des secrets éthérés et des abstractions familières aux génies sublimes; mais cette expression que rien d'ailleurs n'oblige d'employer, bien qu'on la rencontre depuis trente ans dans tant d'écrits sur les arts, est équivoque et dangereuse pour l'artiste à qui on la présenterait dans une théorie.

On verra par ce que nous dirons sur les moyens d'embellir par des changemens proportionnels, que c'est par la nature même, et non en la quittant, que nous pouvons corriger la nature : on verra que les écarts de l'imagination sont empêchés par le *canon* qui est la règle, par le possible et le vrai que nous pouvons aisément mesurer et connaître, soit en fait de formes, soit en fait de tons ou

de couleurs, et qu'ainsi nous n'exposons pas l'artiste, en lui montrant la beauté dans le ciel, à la méconnaître et à ne pas savoir la saisir sur la terre.

Comme le plus beau type du beau n'existe que dans la nature collective et ne se rencontre pas sur les individus, nous ne pouvons obtenir le beau que par des moyens collectifs.

Une erreur fort commune et dont les conséquences sont bien graves pour l'art, c'est de prendre des individus qui ont quelques degrés de beauté pour des types du vrai beau, du naturel, du primordial dans son plus haut degré, quoiqu'on reconnaisse évidemment qu'un haut degré de beau ne peut être obtenu que par des moyens collectifs.

Il faut observer d'abord que la beauté générale de la nature ne consiste point seulement dans ce qui peut plaire aux organes des hommes, mais bien dans ce qui rentre dans leurs vues sur l'ordre et sur l'harmonie universelle; et on doit répugner à croire que les lois de convenance établies par la nature ne soient pas plus importantes que les résultats qui peuvent plaire aux yeux des hommes seulement; en sorte que, dire que tel objet, beau en effet, est un type de beauté, c'est peut-être parler uniquement d'après l'appétit de nos sens, et non d'après les intentions premières et générales de la nature. Cette réflexion suspend, ce me semble, nos assertions sur le beau, et nous apercevons déjà que désigner le beau, c'est désigner le beau collectif de la nature; tandis que désigner le beau individuel seulement, ce n'est réellement désigner qu'une portion de ce beau collectif, c'est vouloir limiter nos idées et nos moyens d'exprimer le beau.

On aurait tort encore de considérer les plus beaux individus comme étant des archétypes qui offrent évidemment la beauté parfaite, dans quelque ordre optique que ces objets soient présentés à nos yeux et avec quelque disposition que soient offerts à la vue le tout et les parties de ces beaux individus. Par exemple, on a répété que l'homme était le plus bel objet de l'univers, et non-seulement on n'a pas d'abord remarqué que sa beauté excellente appartenait au moins autant à la beauté intelligible ou à la bonté, qu'à la beauté visible; mais ce qui a surtout propagé cette erreur, c'est qu'on a presque conclu, et à tort, que l'homme était le plus bel objet optique, dans quelque ordre que pussent s'offrir à nos yeux ses parties constituantes, en sorte qu'on a appelé belle nature, ce qui n'était dans certains cas que la nature enlaidie réellement par des dispositions vicieuses, et qu'on a cru, lorsqu'on voulait représenter la beauté, être exempt d'avoir recours aux combinaisons optiques qui peuvent le plus embellir tout le spectacle général ou l'ensemble de cet objet qu'on appelait assez vaguement beau par excellence.

L'homme, a-t-on dit, est le plus bel objet de la nature; les couleurs fleuries des prés et des parterres sont les plus beaux modèles de coloris, etc. — Un peintre n'a-t-il pas le droit de répondre : Oui, si l'homme s'offre à nos yeux, suivant l'ordre des parties le plus propre à la beauté optique; oui, si les couleurs des prés sont disposées selon les meilleures combinaisons de la chromatique? Nous pouvons même avancer, quand nous voulons désigner seulement la beauté optique, que dans certaines attitudes, l'homme est beaucoup moins beau que certains animaux. En effet, l'homme parfait qui se tiendrait ou qui marche-

rait à quatre pattes, serait moins beau, j'entends dire pour la vue même, que le cheval ou que le quadrupède le plus commun. Est-il donc bien vrai que l'homme offre aux yeux un aspect aussi enchanteur qu'on le répète, lorsque le sentiment du beau ne le détermine pas lui-même à prendre certaines attitudes belles, simples et gracieuses, et à présenter ses formes sous un aspect vraiment beau? La seule proportion géométrique des jambes, des bras, des doigts, offre-t-elle donc à l'œil un spectacle aussi séduisant qu'on le croit, abstraction faite du bon et de l'utile, et n'est-ce pas par l'effet de l'association des idées, comme l'a très-bien remarqué M. Dugald-Stward en parlant des objets en général, que nous éprouvons l'effet de la beauté? Je dis plus : une main dont les doigts sont étendus et écartés, est laide ou paraît laide, c'est-à-dire optiquement et perspectivement, quoiqu'elle soit peut-être bonne et convenable dans son espèce et dans sa forme géométrique. Des jambes, des pieds dans une certaine disposition, sont laids. Il semble que le créateur ait dit à l'homme: J'ai construit ton corps suivant des lois mécaniques parfaites; tes parties sont organisées de manière à ce qu'elles puissent agir et opérer suivant tous tes besoins; j'ai concerté le beau avec le bon mécanique, et ce dernier a été l'objet de mon soin principal; mais je t'ai donné les arts qui pourront fixer les choix naturels propres à la beauté optique. Avec les arts, tu parviendras à surprendre dans la nature et à imiter les formes corporelles dans les attitudes les plus belles. Par les arts, tu détermineras les types de la beauté complète, et tu t'élèveras à des combinaisons optiques plus agréables que les combinaisons ordinaires et accidentelles de la nature. Le spectacle des

arts ne sera pas vivant, mais il t'offrira des effets et des calculs dont la beauté optique surpassera tout ce qu'on rencontre ordinairement dans la nature vivante elle-même.

Comment faisaient les Grecs pour donner l'image de la plus belle main ? Se contentaient-ils d'imiter la santé, la jeunesse, la vérité et la proportion des formes dans les parties ? Non; ils faisaient plus. Ils savaient, par exemple, que la main n'est point le plus bel objet du corps; qu'il faut faire rentrer cette partie, discordante optiquement par ses petites parties isolées et éparses, dans l'unité ou dans l'harmonie optique, au moyen de certains calculs dans les dispositions des lignes, et surtout qu'il faut, pour cet effet, la réduire optiquement à la plus grande simplicité. Comparez les belles mains grecques avec des mains de Bernini ou de Boucher, et vous comprendrez ce que je veux dire ici. Comparez la main en action de nos élégantes apprêtées et recherchées, avec une main antique, et vous sentirez l'effet de l'unité optique et l'effet de la variété laide et discordante.

On serait donc fort embarrassé dans la recherche de ce qui constitue la beauté, si l'on croyait qu'elle existe dans tous les objets de la nature qui peuvent nous plaire géométriquement, et si on les prenait pour modèles pittoresques, sans combiner un choix collectif. On peut encore demander à ce sujet, comment il se ferait, la constitution physique de l'homme étant si différente de celle de la femme, qu'ils puissent être tous les deux également beaux. L'homme fait voir une poitrine large, des hanches élégantes, c'est-à-dire, étroites, etc. La femme au contraire offre des hanches larges, une poitrine un peu étroite, etc.

Voilà déjà deux différences si grandes, qu'elles jeteraient dans le plus grand embarras, si l'on persistait à penser que l'homme ou la femme sont le type le plus accompli de la beauté sensible. Il en est de même de beaucoup d'animaux et d'autres productions. Ainsi la nature n'a point pensé à faire des objets qui soient les plus beaux possibles pour nos yeux seulement; elle a pensé à les faire bons, c'est-à-dire, convenables, et les écrivains qui ont cherché à communiquer leur extase sur les merveilles optiques de l'univers et de ses parties, sont tombés dans d'étranges déclamations. On a donné de même dans un excès opposé, quand on a contesté la beauté générale de certains êtres peu plaisans à la vue : en effet, une araignée, une chauve-souris est aussi belle, ou généralement parlant, aussi excellente dans son espèce que tout autre animal.

Le type de la beauté optique ne se trouve donc point précisément dans tel ou tel individu, mais bien dans la nature collective ou dans le génie qui rassemble les souvenirs des plus belles combinaisons naturelles, ou plutôt encore dans les chefs-d'œuvre des arts imitateurs, lorsque leurs auteurs, après avoir choisi des objets géométriquement beaux, fixent et déterminent ces plus belles combinaisons toujours naturelles et vraies.

Il est juste de dire que les objets considérés tels qu'ils sont individuellement, géométriquement et sans l'embellissement qu'ils peuvent recevoir des calculs de la peinture ou de l'optique, sont souvent insipides et même déplaisans à l'organe de la vue, au point que tout homme qui jetera les yeux sur les imitations que la gravure a tant multipliées dans les livres qui traitent de l'histoire natu-

relle, trouvera fort peu agréables les portraits anatomiques et physiologiques de mille et mille animaux, insectes, plantes, qui y sont représentés, à moins que l'esprit n'en soit dédommagé, lorsqu'il en reconnaît la beauté mécanique, c'est-à-dire, la bonté ou la convenance. Un animal mort paraît même souvent hideux. Que font donc les peintres ou les dessinateurs qui cependant nous rendent agréables et même belles à la vue ces représentations ? Ils saisissent les mouvemens dont la combinaison dispose les membres et les parties dans un certain ordre qui produise la beauté optique de disposition. Dans leurs tableaux ils font plus, ils combinent ensemble un grand nombre de parties, et la loi de l'unité les dirigeant dans toutes ces combinaisons, il en résulte que ces mêmes objets monotones et chargés souvent de parties déplaisantes à l'œil, parties dont le plus grand nombre se composent de variétés contraires à l'harmonie générale, il résulte, dis-je, que ces mêmes objets offrent au contraire dans l'art un tout charmant et propre à faire naître le sentiment de la beauté. C'est ainsi, par exemple, que la queue longue et pointue du chien sera groupée et retournée avec art, de manière à rentrer dans l'unité optique du tout. La tête du cheval ne prolongera point la ligne horizontale des vertèbres, mais elle se rapprochera du centre, etc. S'agit-il de l'homme ? Il ne sera pas représenté avec ses quatre principaux membres épars et semblables aux ailes d'un moulin, ses doigts n'imiteront pas les rayons d'une roue ni les angles confus qui déplaisent dans les polypes ou les animaux à pattes nombreuses, mais ils seront rapprochés et disposés avec art, autant que l'action pourra le permettre, et l'action même sera choisie facile et simple, pour que l'art puisse plus aisément

arriver à ces combinaisons.... Heureux Grecs ! vous avez obéi presqu'en tout tems à ces principes raisonnables, mais que rarement les modernes ont compris vos intentions, ont retrouvé vos secrets [1] !...

Signalons maintenant par quelques citations cette erreur des écrivains qui veulent absolument trouver les archétypes de la beauté optique dans certains objets. Nous remarquerons aisément le vague de leurs idées et l'inutilité de leurs préceptes. Les passages que je recueillerai proviennent des livres les plus connus. Voici ce qu'on lit dans l'Encyclopédie : « Toutes les fois que, dans les formes » de l'homme ou des animaux, la nature semble près d'af- » fecter la ligne droite qui aurait de la roideur, elle l'a- » bandonne aussitôt pour tracer une ligne ondoyante... »

Mais, je le répète ici, la nature n'a pas pensé à former les objets de telle ou telle manière pour qu'ils soient beaux optiquement, encore moins pour qu'ils soient ondoyans, pas plus que chatoyans, mais pour qu'ils soient bons, convenables à leur destination et susceptibles de certains degrés de beauté.

[1] Je ne prétends point ici contrarier quelques naturalistes qui trouveraient mauvais qu'on embellît par des combinaisons optiques les objets confiés à l'art graphique, pour être multipliés par des représentations. Je sais que dans ce cas il ne s'agit que de la vérité de l'image, et non de sa beauté. Je crois même que si l'on savait toujours bien distinguer ce qui appartient à l'art libéral de la peinture, chargée en effet d'embellir naturellement les objets, d'avec ce qui appartient à la graphie proprement dite, qui ne se charge que de la justesse de représentation, on éviterait bien des quiproquos au sujet, soit des vues, soit des représentations botanniques, soit de bien d'autres espèces de gravures descriptives dont le seul mérite doit être la ressemblance et l'expression des caractères, et qni ne doivent point user du droit réservé à la peinture de n'offrir aux yeux et à l'esprit que de belles combinaisons.

Comme on lit dans beaucoup d'écrits que la ligne de beauté est la ligne méplate, voici la prétendue explication de la fameuse ligne méplate dont j'ai déjà parlé : « Les » formes d'un beau corps ne sont pas rondes, elles seraient » lourdes ; elles ne sont pas droites, elles seraient roides : » elles tendent, plus ou moins, suivant les parties, suivant » les âges, suivant les sexes, au rond et au plat, sans être » jamais plates ni rondes, et c'est cette tendance de la » ligne droite qui constitue la ligne méplate. Le méplat » est donc un arc surbaissé ou une ligne qui semble ten- » dre à la ligne droite, et qui prend cependant une légère » rondeur... — Si la nature s'arrondit dans quelques-unes » de ses formes, c'est pour retourner promptement au » méplat. Après l'arrondissement de l'humérus vient le » méplat du deltoïde. Les gémeaux tendent à s'arrondir » vers leur insertion, et ils sont aussitôt suivis d'une forme » méplate... — Les lignes méplates donnent au dessin de » la fermeté ; les lignes arrondies, de la pesanteur et de » la mollesse ; les lignes angulaires, de la dureté... » Disons de suite ici que la nature offre apparemment tous ces défauts, puisqu'elle offre évidemment toutes ces lignes. « Regardez de profil un front ; s'il est rond ou plat, il est » défectueux. Un beau front vous offrira une ligne mé- » plate ; un autre méplat sera offert par le menton.... » Mais toutes les parties ne sont pas semblables au front et au menton, et c'est par hasard ou par le résultat de la mécanique humaine ou des formes nécessaires, que les formes du corps affectent plutôt telle ligne que telle autre. « Le bras, accompagné de la main et étudié avec cons- » tance et soin, donnerait peut-être l'idée et l'habitude de » presque tous les grands et petits méplats que l'art peut

» employer. Cette étude conduirait bientôt, à ce qu'il me » semble, à dessiner aisément la figure entière.... » Ne vaudrait-il pas autant et mieux dire : Celui qui saura dessiner la figure entière, saura exprimer toutes les espèces de méplats qui se trouvent sur les autres corps dans la nature ?

On lit, dans les conférences recueillies par Testelin, l'opinion d'un observateur qui avançait que « dans la » figure humaine et ses parties, les contours doivent être » dessinés de telle sorte que leurs rondeurs et leurs ren- » flemens ne soient jamais vis-à-vis les uns des autres. » Mais on y objecta, après plusieurs discussions sur cette question, que dans la nature on ne rencontre pas cette exactitude à produire une irrégularité constante de contours, puisqu'elle fait voir au contraire dans les beaux corps, et particulièrement dans les membres charnus des enfans et des femmes une rondeur et une égalité qui détruisent la proposition avancée par cet observateur.

Barthez, dans sa théorie du beau, s'exprime bien différemment. « Dans une espèce quelconque, dit-il (p. 146), » les individus ne sont point pour la nature des copies » d'un plan ou d'un modèle dont elle doive plus ou moins » se rapprocher : elle s'est astreinte seulement dans leur » production à ne point atteindre ni dépasser les limites » des formes de l'espèce à laquelle ils appartiennent; et » d'ailleurs elle fait varier sans fin au-dedans de ces limites » les parties ou les traits de ces individus. »

C'est donc par confusion d'idées, et non par faute du sentiment complet du beau, que certains écrivains ont pensé que les types du beau devaient être reconnus sur certains individus exclusivement. Or ce qui peut justifier

ces mêmes écrivains, c'est le charme séduisant de la disposition qui parfois se rencontre dans les spectacles naturels. En effet, ce charme est si puissant, soit dans la nature, soit dans l'art, que le spectateur ne sait comment se rendre compte de son admiration et de son enchantement; et c'est cette admiration imposante qui, après avoir arraché les exclamations des spectateurs en présence de certains tableaux ou de certaines statues, les portent à dire que de tels spectacles sont l'ouvrage d'un génie divin, et que de pareils modèles, archétypes du beau, ne sont empruntés qu'à l'imagination et à l'idéal. Dans ce cas, le spectateur confond plusieurs sensations en une, et associe des idées qu'il devrait séparer par l'analyse.

Un corps naturel bien proportionné, sain, robuste, grand et excellent dans son espèce, peut ne pas produire, s'il est offert à la vue dans une disposition laide, cette sensation complète de beauté qui a lieu cependant lorsque l'art s'empare de ce bel objet, pour en combiner la disposition ainsi que celle des accessoires qui l'accompagnent. C'est cet assaisonnement par d'ingénieux calculs optiques de l'art, ou par d'heureux hasards, s'il s'agit d'objets naturels, qui fait croire que la cause d'un résultat beau doit être seulement attribuée aux formes et à l'espèce seulement de l'individu représenté. Aussi n'est-ce que par les dessinateurs très-sévères qu'une figure antique, excellemment composée et disposée, est cependant inestimée, malgré cette beauté de disposition, si d'ailleurs elle n'est pas belle de conformation. Telle autre figure, qui n'offre rien de charmant ou d'imposant par sa disposition et ses combinaisons optiques, fera donc l'objet de leurs études et de leur longue contemplation, si elle offre

une imitation excellente de formes belles et convenables. Rasez la coiffure de l'Apollon, ôtez-lui sa chlamyde, sa main droite et le tronc de laurier, c'est-à-dire détruisez l'équilibre et l'ordre de la disposition, et vous n'aurez plus qu'un homme nu, élégant, mais un peu roide.... Restaurez mal une statue belle de formes, c'est-à-dire introduisez des lignes ou des masses discordantes, vous la détruisez entièrement, c'est-à-dire, vous détruisez l'ensemble, l'harmonie et le beau spectacle : et si nous disons que des fragmens épars d'une statue sont beaux, c'est peut-être sans beaucoup de précision que nous nous exprimons ainsi.

J'ai voulu démontrer qu'on ne doit point considérer comme archétypes du beau les plus beaux individus, et qu'ils ne peuvent être complètement beaux que lorsqu'ils offrent réunies les qualités optiques de la plus belle disposition, qualités si rarement offertes à la fois dans la nature individuelle, et que l'art doit constamment recueillir et rassembler dans ses productions.

De la beauté sensible ou optique. — En quoi elle consiste, et quel en est le principe.

Pour définir la beauté optique que nous avons séparée de la beauté intelligible ou métaphysique, il faut d'abord reconnaître les moyens de nos sens dans l'acte de percevoir.

Tous les organes, et par conséquent l'organe de la vue dont il s'agit exclusivement ici, ont une faculté qui est un besoin ou un moyen de tout notre être : c'est la faculté de percevoir. En percevant, les sens sont exercés. Ils peuvent l'être agréablement ou désagréablement. Souvent

l'esprit commande aux sens, et les force à percevoir certains objets dont les parties et leurs divers rapports exigent de ces sens des efforts difficiles : alors ces sens ou ces organes sont exercés désagréablement, et ils sont violentés d'une manière quelconque, en sorte qu'en supposant même que l'objet intéresse beaucoup l'intelligence, il ne pourrait la charmer jusqu'à l'admiration; car on ne peut pas dire que de l'admiration pénible soit de l'admiration. Souvent au contraire l'esprit les dirige vers des objets faciles et agréables à percevoir, et alors ils sont exercés agréablement, en sorte que, quand bien même l'objet intéresserait peu et déplairait même à l'esprit, la sensation qu'il ferait éprouver ne produirait pas moins un certain plaisir : voilà la source du beau et du laid optique.

Il s'agit maintenant de savoir quel doit être l'ordre et quelles doivent être les combinaisons au moyen desquelles l'organe de la vue peut être exercé de l'une ou de l'autre manière, agréablement ou désagréablement. Il faut, pour les découvrir, remonter d'abord aux principes ou aux lois de l'apparence.

Nous dirons donc que, dans l'apparence des objets quelconques, il y a trois choses ou trois caractères constituans à considérer, la forme, les tons ou le clair-obscur et la couleur. Il est nécessaire de développer un peu ici cette définition. Dans la forme, il y a le réel ou le géométrique, et de plus le perspectif qui se convertit aisément en réel par l'esprit; dans le clair-obscur, il y a le mathématique et l'accidentel. Le mathématique, c'est-à-dire, l'effet rigoureux et purement physique des clairs et des ombres, selon la source de la lumière et selon le ton et la forme de l'ob-

jet; et l'accidentel, c'est-à-dire, les privations, les réflexions dépendantes des causes accidentelles ou qu'on peut faire naître. Dans la couleur enfin, il y a la couleur propre, réelle et géométrique de l'objet, et la couleur apparente ou perspective, c'est-à-dire cette couleur propre de l'objet altérée par l'air interposé et par les réflexions colorées étrangères à l'objet, réflexions qui l'atteignent dans le lieu où il se trouve situé plus ou moins obliquement à la lumière et au spectateur. Ces formes, ces clairs et ces bruns, ces couleurs enfin existent par masses; ces masses forment des lignes, et ces lignes ont divers caractères. Toute cette définition, qu'il était bon d'exposer brièvement ici, nous prépare à comprendre ce que c'est qu'apparence ou résultat optique.

Pour qu'un objet soit beau optiquement, c'est-à-dire si nous voulons parler plus rigoureusement, pour qu'un objet produise sur nous la sensation ou le sentiment du beau (sentiment que je suppose ici complet), il doit produire ce sentiment dans ces trois moyens ; mais ces moyens, comme nous venons de le voir, étant eux-mêmes composés, il faut que le beau optique résulte de tous les élémens divers qui les constituent : or c'est cette longue analyse qui fait une des principales parties de la théorie de la peinture. Ainsi, pour donner en passant une idée de ces diverses applications, il faut que nos sens perçoivent avec plaisir les formes, et dans ces formes, il y a les lignes, leur grandeur, leur direction, leurs distances respectives. Dans le clair-obscur, il y a les masses, leur intensité, leur volume, leur variété, etc. Dans le coloris, il y a l'énergie, le volume, les nuances, etc. On voit combien la méthode est nécessaire dans cette longue ana-

lyse, mais on voit aussi combien cette analyse est indispensable pour faire obtenir la définition de la beauté optique, définition que chacun est en droit d'exiger dans un traité complet de l'art de la peinture. Quand on pense ensuite aux innombrables conditions de la convenance ou du beau pour l'esprit, on comprend de quelle étendue est cet art de la peinture que l'on se plaît faussement à considérer uniquement comme un art de sentiment, d'inspiration et d'enthousiasme, quoiqu'il soit évident qu'il ne peut produire rien de parfait sans les règles, l'analyse et la méthode.

Il ne nous serait pas difficile d'appliquer une analyse analogue à tous les genres de beau; et après avoir distingué le bon du beau pour les sens, il nous serait aisé, dis-je, de faire l'application de ce système aux objets qui frappent le sens de l'ouïe, du toucher, du goût et de l'odorat. Mais, dans tous ces cas, il faudrait commencer par bien définir comment s'opère chez nous l'acte de sentir et de percevoir. Si nous supposons donc, pour prendre ici un exemple, qu'il soit question de définir le beau acoustique, ne serons-nous pas obligés de remonter d'abord aux lois du son, de remarquer que dans le son il y a l'intensité, la durée, le ton, etc. ?

Passons maintenant au grand et immuable principe, source certaine de la beauté.

Le grand principe des Grecs, par lequel ils embellissaient un tout et ses parties, était le principe de l'unité. Cette loi, devenue sacrée par l'organe des philosophes qui en avaient enrichi l'art, et par les exemples des grands maîtres qui en avaient fait de si merveilleuses applications, soit à la partie métaphysique, soit à la partie gra-

phique ou optique de l'art, cette loi, dis-je, était expliquée et rendue aussi intelligible que familière dans les écoles, en sorte que, depuis Platon jusqu'à St Augustin, elle a été constamment le flambeau des arts, comme celui de la philosophie.

On lit partout que l'ordre, la symétrie et les proportions sont agréables, par la facilité qu'elles donnent à l'organe de saisir, et à l'esprit de retenir les différentes parties du corps : cet effet est celui de l'unité. Tous les philosophes qui ont étudié les sensations sont d'accord sur ce principe. Ouvrez Condillac, il vous dira que l'expérience seule suffit pour nous convaincre qu'une grande multitude d'impressions qui se font à la fois avec le même degré de vivacité ôte toute action à l'esprit. Nous savons de plus que les trois couleurs primitives, le jaune, le rouge et le bleu, également vives et mêlées ensemble, ne produisent que du gris ou un ton incolore; qu'un orchestre nombreux, lorsqu'il est dépendant d'une musique sans ordre, ne produit que du bruit; qu'enfin la confusion des élémens a été appelée le cahos. Qu'est-ce qui fait préférer le simple ? C'est le besoin de l'unité ou de l'ordre qui est l'harmonie, besoin de l'organe et de l'intelligence.

Plusieurs écrivains ont avancé que la plus grande variété produisait la plus grande beauté, et Mengs, en répétant cette maxime, a propagé la doctrine la plus funeste qu'on puisse appliquer aux arts modernes qui péchent presque toujours contre l'unité en admettant trop de variété. Il faut s'arrêter un moment ici et tâcher de combattre cette erreur.

Il est si vrai que ce n'est point la grande variété qui constitue la beauté, que l'architecture grecque, qui est

la plus belle (au moins on n'a jamais osé contester cette vérité), est aussi la plus simple, c'est-à-dire celle qui est composée d'un moindre nombre de variétés. Les plus belles têtes sont aussi celles dont les traits sont moins variés et par conséquent les plus simples, car ce qui est simple, par cela même qu'il n'est pas composé, n'est pas compliqué, et les têtes des Niobés sont aujourd'hui ce que nous avons de plus beau en ce genre. Ce qui déplaît dans ces têtes à certaines personnes d'un goût mesquin et dégradé, ce n'est pas l'ordre optique des parties, c'est l'expression des physionomies, c'est le beau pour l'esprit qui vient chez elles neutraliser le beau pour les yeux, et ces mêmes personnes ne trouvent point ces têtes belles, parce que l'idée qu'elles ont de la grâce et du charme animé, est fausse, et qu'elle consiste dans des coins de bouches pincés, dans des sourcils agités et dans une physionomie épanouie et vagabonde. De même elles n'aiment pas l'architecture simple, non parce qu'elle déplaît à leur organe, mais parce qu'elle choque leur esprit, qui par beauté, entend richesse, variété extrême, fracas et bigarrure.

Bientôt je démontrerai que ce que les écrivains appellent variété, n'est le plus souvent que de la monotonie. Ils n'ont jamais défini ce que c'était que la variété dans les arts optiques, et là où ils voudraient qu'on introduisît cette prétendue variété, on n'introduirait réellement que des répétitions fastidieuses dans les lignes, dans les masses, dans les quantités et dans tous les caractères, ce qui détruirait évidemment l'unité. Cette erreur sera plus sensible, quand on aura bien compris ce que c'est que l'unité.

Ce n'est point la plus grande variété qui constitue la

beauté; car c'est la convenance qui exige et qui prescrit le degré ou la quantité des variétés [1]. Ainsi la draperie, par exemple, du prétendu Phocion du Vatican, est aussi belle, malgré sa grande simplicité, que la draperie la plus variée, et cela, parce que premièrement elle est assez belle pour l'œil, et que secondement elle convient à l'esprit. Si donc les lignes du style sévère et très-simple sont peu variées, leur grande beauté sera due à la convenance. C'est pour cela que la grande Melpomène du musée de Paris est suffisamment belle par ses lignes simples, et qu'elle est cependant très-belle par son style en général. Ceci explique assez bien, ce me semble, pourquoi l'on discute si longuement sans s'entendre sur la beauté. Une chose tant soit peu belle pour l'œil, et qui est en même tems très-convenable, est suffisamment belle de la beauté générale; et la statue de Jupiter, décorée de toutes les plus belles combinaisons optiques, pourrait n'être point assez belle, si elle manquait de cette beauté réfléchie que nous appelons la convenance. Voilà pourquoi toutes les images des rois et des princesses ne sont souvent pas appelées belles, malgré tous les efforts de l'artiste pour les rendre telles optiquement, lorsque le manque de simplicité, de dignité, et par conséquent de convenance, détruit réellement leur beauté. De là le mot de Zeuxis à un autre peintre : « Tu l'as fait riche ne pouvant la faire belle. »

Ce ne sont donc pas les objets les plus variés dans la nature ou dans l'art, qui sont les plus beaux, mais ceux qui, étant d'ailleurs convenables, sont variés dans un cer-

[1] Parmi les auteurs qui semblent au contraire ne reconnaître de beauté que là où il y a beaucoup de variété, on peut citer surtout Hutcheson, Sulzer, Lessing, Crouzas, etc.

tain ordre : or cet ordre, c'est l'unité. Tous les objets dans la nature sont variés optiquement ; les uns le sont plus, les autres moins. Une simple boule est variée par ses effets de lumière, par ses teintes géométriques et locales, et l'esprit peut y trouver la beauté réfléchie ou la convenance. Si la rondeur parfaite, le poli, l'égalité de sa teinte, l'éclat, la pureté, si toutes ces qualités, dis-je, sont jointes à la beauté optique, cette boule sera belle et très-belle dans son espèce. Dire qu'elle serait plus belle encore, si elle était décorée de plusieurs couleurs et de couleurs fort variées, et le tout disposé dans l'ordre le plus diversifié, ce serait avancer une grande erreur. L'esprit pourrait seulement désirer qu'elle offrît une couleur déterminée, telle que le rouge, le bleu, etc., ou toute autre ; mais il est facile de voir qu'il ne s'agit alors que du beau réfléchi. S'il est vrai qu'une boule offre réellement plus de variété qu'on ne l'avait d'abord imaginé, il est facile d'apercevoir que tous les autres objets moins réguliers sont bien plus variés encore ; la perspective, ainsi que leurs diverses superficies et formes, leurs diverses lignes et leurs diverses teintes, les varie.

Dans un ouvrage d'art, il y a toujours assez de variété pour produire le beau optique, lorsque l'unité est conservée ; car c'est notre esprit, comme je l'ai déjà dit, qui prescrit et qui exige le nombre des variétés qu'il convient d'introduire. Ainsi, quand on dit ce tableau est trop simple, cela ne signifie pas qu'il ne récrée pas assez la vue par le nombre, puisqu'il est vrai que la diversité n'est point une chose nouvelle pour nos yeux, et que la nature s'offre communément à nous avec une variété infinie : mais quand un tableau est trop simple, c'est qu'il ne con-

vient pas, vu son sujet, qu'il soit aussi simple, et cela se rapporte, comme nous le verrons, au besoin de notre intelligence et non à celui de nos yeux. En effet, on peut dire, par exemple, que des draperies de toutes couleurs ne sont pas des beautés nouvelles; mais un certain nombre de draperies colorées, et un certain ordre dans le coloris de ces draperies, ordre qu'on a appelé harmonie, voilà la beauté. Ce n'est donc pas la variété qui constitue le beau. Bientôt j'expliquerai entièrement ce que c'est que la variété par rapport à l'unité; il était essentiel de placer d'abord ici ces premières observations.

Je vais maintenant tâcher d'expliquer ce que c'est que l'unité, et ensuite de démontrer que l'unité est le meilleur ordre dans les rapports.

De l'unité.

L'unité est le caractère d'une chose qui est unique. Une chose est une, quand elle n'est pas double, quoiqu'elle soit multiple ou complexe. Exemple : une colonne est une, même avec sa base et son chapiteau; mais si sur ce chapiteau on élève encore une continuation de colonne, alors elle ne sera plus une, elle prendra un caractère de duplicité. Poursuivons à l'aide du même exemple. Si cette colonne, que j'ai supposée une, était composée de deux parties, dont la supérieure serait noire et l'inférieure blanche, ou dont un côté serait noir et l'autre côté blanc, elle ne serait pas une, optiquement parlant, c'est-à-dire qu'elle n'offrirait pas l'unité de clair-obscur sans lequel il n'y a point de beau optique complet. Ainsi, quand on dit cette chose est une, on applique cette qualité d'unité aux diverses parties qui constituent le tout.

Le vêtement d'un homme est un avec les chaussures, le manteau, la tunique, etc.; mais si le manteau, la tunique et les autres parties sont grossières, et que la chaussure soit d'or et de diamans, son vêtement ne sera plus un, mais double, c'est-à-dire qu'il y aura évidemment deux vêtemens, l'un ne pouvant faire partie intégrante de l'unité de l'autre et n'étant plus simplement la partie d'un multiple, puisqu'il est lui-même une unité particulière et un deuxième tout.

On aperçoit déjà qu'en poursuivant l'analyse du beau, on pourra dire, par exemple : ici il y a unité et beauté dans les formes, mais duplicité ou confusion dans le clair-obscur; ici le coloris est un et beau, mais il y a défaut d'unité et laideur dans les formes. Alors on s'entendrait très-bien sur la beauté des parties (nous reviendrons sur cette espèce de logique du beau). Mais il n'en est pas moins vrai que le beau optique complet n'a lieu que par le beau de toutes les parties qui constituent l'apparence du tout, et que ce beau optique n'existerait pas réellement si l'œil était choqué par des perceptions doubles trop difficiles, et par cela même désagréables.

N'oublions pas que c'est de l'unité optique ou visuelle que nous parlons ici. En effet on entend aussi, mais géométriquement parlant, par unité, la réunion complète de toutes les parties réelles et matérielles qui constituent un tout : cette distinction est essentielle.

Il est vrai qu'un tout physique est toujours un, lorsqu'il renferme toutes ses parties constituantes, comme un arbre est un avec toutes ses branches, comme une église est une avec ses tours et ses clochers, ou une main avec tous ses doigts; mais dans le langage optique, qui est

celui de plusieurs arts, un tout, même avec toutes ses parties constituantes, peut n'être pas un, car, pour que ce tout soit un, il faut que l'organe qui le perçoit puisse aisément réunir diverses perceptions en une seule. Partant de ce principe, nous concevrons très-bien comment la partie d'un tout qui produirait sur l'organe de la vue une sensation d'une espèce trop différente des sensations produites par les autres parties de ce tout, sortirait de l'unité principale, et pourrait elle-même devenir une seconde unité vicieuse, puisque sa trop grande différence forcerait l'œil à ne l'apercevoir qu'à part et après coup; il en résulterait deux unités, et les rapports de ces deux unités ne pouvant pas être compris en une seule perception, il n'y aurait pas lieu à un seul jugement et à un seul effet sur le sentiment et sur l'ame. Pour rendre plus sensible cette théorie de la perception, qui force à reconnaître l'unité comme loi fondamentale du beau, je vais passer à quelques démonstrations fournies par des exemples très-familiers [1].

Le dôme des Invalides de Paris est surmonté d'un accessoire assez considérable, qui compose une seconde unité ou qui tend à la composer. Il est évident que cet accessoire tend à corrompre l'unité de la masse générale, et, s'il est vrai que cette unité, dont il introduit ambitieusement le principe dans le tout, soit d'une espèce très-différente de l'unité essentielle et dominante, il l'altérera en raison de cette différence. Or l'unité de ce dôme est ronde, circulaire, elliptique, comme on voudra l'appeler, et le caractère de cet accessoire ambitieux est aigu, poin-

[1] On peut consulter, sur la facilité de percevoir, le 7e chapitre de la poétique d'Aristote et les notes de Dacier.

tu, effilé et s'évanouissant dans l'exigu. Il est certain que l'œil ne peut percevoir une sensation aussi différente de celle que produit l'unité principale, en même tems qu'il perçoit cette unité ou ce tout. Ainsi cet accessoire non-seulement corrompt, mais détruit l'unité, et l'œil le rejette comme un corps hétérogène. Ce qui m'a engagé à faire choix de cette comparaison, c'est que cet édifice, que l'on entreprit de redorer en 1812, lorsqu'il eût reçu les échafauds nécessaires à cette opération, offrit pendant quelque tems sa lanterne supérieure environnée de charpentes dont l'effet restituait à la masse un aspect arrondi cylindriquement, et rien n'était plus sensible que cette amélioration optique, quoiqu'elle ne restituât pas néanmoins la beauté, et qu'elle ne fît que diminuer la laideur en détruisant l'effet aigu de l'extrémité de ce dôme. Ce changement momentané me détermina à en saisir l'application.

La coupole du Panthéon de Rome est très-surbaissée, et il paraît que les anciens n'ont jamais pensé à élever des coupoles verticales et très-bombées semblables à celles des modernes. En voici la raison : l'unité dans les lignes ou plutôt dans la direction des lignes, comme je vais le démontrer tout à l'heure, étant rigoureusement nécessaire pour produire la beauté optique, un édifice doit offrir ou une ligne verticale déterminée, ou une ligne horizontale déterminée, ces deux lignes étant d'ailleurs les seules qui puissent promettre la solidité [1]. Lors donc

[1] La tour penchée de Pise, quoique très-solide réellement, n'en est pas moins désagréable à la vue, tant par la direction incertaine de sa ligne, que par l'inquiétude qu'elle laisse sur sa solidité, à cause de son faux aplomb.

qu'un édifice tel, par exemple, que la basilique de Saint-Pierre de Rome offre à l'œil une ligne horizontale déterminée, c'est corrompre l'unité de cette ligne que d'y annexer, d'y introduire une seconde unité d'un caractère fort opposé et telle que celle qui est produite par une masse verticale. Or l'aspect principal du Panthéon de Rome offrant par son péristyle une ligne horizontale, il eût été absurde d'élever au-dessus une masse ou une coupole verticale et exhaussée : c'était déjà beaucoup trop corrompre l'unité que de réunir ce péristyle à un temple circulaire. Aussi cette jonction paraît-elle avoir été faite après coup, et paraît-elle, quoiqu'en puissent penser certains architectes, être une rapsodie vicieuse, malgré la beauté étonnante de ce péristyle, qui seul a véritablement quelque chose d'imposant, de sublime et de divin. Ainsi, malgré la belle unité de la partie intérieure du temple qui offre une noble simplicité, il n'est pas moins vrai que le tout offre deux unités qui se détruisent. Il paraît en effet que l'ancien fronton qu'on aperçoit derrière le nouveau péristyle et qui formait l'entrée primitive du temple, n'ôtait presque rien à l'unité circulaire de ce temple, qu'il y était presque accolé et offrait peu de saillie. Mais la pompe romaine dictait partout ses lois, et la magnificence triompha plus d'une fois de la simplicité.

Il faut, au sujet des coupoles, remarquer que la forme ovale de celle des Invalides de Paris et autres, n'offre aucune unité bien déterminée. La ligne verticale perd son caractère par l'arrondissement, et la ligne circulaire perd le sien par l'exhaussement. Il n'y a pas unité de caractère dans les lignes ni dans la forme; mais la coupole du Panthéon de Rome, ainsi que toutes celles qu'on voit sur

les antiques et sur les médailles, ont leur unité déterminée. Je passe à d'autres exemples, pour expliquer encore ce que l'on entend par unité optique, unité qui constitue le beau pour le sens de la vue.

Mais disons, avant tout, que la première condition qui constitue l'existence optique des corps, est qu'ils soient perceptibles au sens de la vue. Pour que les corps soient perceptibles, ils ne doivent point offrir une exiguité extrême, ni une intensité et une dimension excessives, et ils doivent être assez rapprochés pour ne produire qu'une sensation une, quoique multiple. Dans le premier cas, l'exiguité ne produisant pas sensation, il n'y a pas lieu à la perception. Ainsi, une ligne, une lumière ou un son (pour employer une comparaison acoustique) d'une extrême ténuité, sont, comme on dit, imperceptibles. Dans le deuxième cas, c'est-à-dire, si les corps ont une dimension ou une intensité excessive, il y a impossibilité de perception complète, et, vu le volume extrême du corps, il y a lésion dans l'organe violenté et déchiré, et par conséquent il y a paralysie de sentiment. La lumière la plus vive, la plus grande et la plus violente, le son le plus fort, le plus intense et même le plus aigu, ou la couleur du plus pure éclat, ne produiront donc pas la beauté.

Il est si vrai qu'il n'y a ni sensation ni perception déterminée sans l'unité, que, lorsque nous n'apercevons que quelques parties d'un tout, et cela successivement, nous ne considérons point cette sensation comme la sensation générale qui doit déterminer notre jugement sur ce tout. Plusieurs sensations successives qui ne se rapportent point à un tout, sont donc isolées, et sont elles-mêmes des sensations unes intrinsèquement et diverses entr'elles. En

effet, si vous n'avez vu qu'un acte d'une tragédie, vous ne jugerez pas de la tragédie entière; si vous n'avez vu, par une petite ouverture, que le nez d'une figure, puis l'œil, puis le cou de cette figure, vous n'affirmerez pas que cette figure est belle, car ce ne serait qu'à l'aide du souvenir que vous en recomposeriez le tout. Or le jugement qu'il vous faudrait porter sur l'espèce d'ordre dans les rapports des parties successivement aperçues, vous serait pénible et deviendrait fort douteux [1].

N'aimeriez-vous pas beaucoup mieux apercevoir une belle femme tout entière à travers un milieu un peu nébuleux et qui vous empêcherait d'en distinguer exactement les petites parties, que de l'apercevoir très-distinctement par portions et successivement? Il est donc vrai que, pour que l'intelligence compose une idée distincte au sujet d'un tout, il faut que les sens d'abord perçoivent tous les rapports de ce tout, et que, pour que cette idée soit agréable et produise sur l'esprit l'effet du beau, il faut que ces rapports existent dans un certain ordre : or je dis que cet ordre est l'unité.

Le tout est le but, les parties sont le moyen. Nous voulons sentir et juger ce tout, il doit donc être sensible et perceptible. Pour qu'il soit sensible et perceptible, il faut qu'il soit un, sans quoi il n'est perceptible que confusément, qu'en partie, c'est-à-dire à demi ou avec mélanges étrangers. Pour avoir une idée nette d'une livre, il faut que nous ayons tous les poids particuliers et intégrans de cette livre, et rien qui y soit étranger; alors nous pourrons

[1] C'est ce que voulait dire Pope dans le passage suivant (Essai sur la critique) : « Ce n'est ni une lèvre ni un œil que nous appelons beauté, » mais *la force réunie et l'effet* de toutes les parties prises collectivement. »

savoir de quoi elle se constitue, nous reconnaîtrons les onces, les gros, etc. La livre sera une à notre intelligence, et son unité sera perceptible, ainsi que sa valeur, son caractère, etc. L'unité sert donc à déterminer le caractère des objets. Un objet ne peut pas être un, et de plus offrir une addition; car une livre, plus un gros, ne serait pas une livre. Ainsi les parties du tout doivent être soumises à l'unité du tout, puisqu'elles en font partie, sans quoi elles tendraient à former elles-mêmes une seconde unité dans ce tout, ce qui est inadmissible; en sorte que toute partie intégrante d'un tout qui tendrait à être elle-même principale, anéantirait l'unité et par conséquent la beauté. Qui dit un, je le répète, dit unique et non double; il en résulte que, pour qu'un effet ait un caractère, il doit être un. Un effet optique est soumis à cette même loi générale de la nature; prouvons-le par un exemple.

Dans la figure humaine, tant que l'artiste pourra rétablir l'unité par l'aspect qu'il donnera au corps ou au torse, en lui conservant son caractère dominant, principal et simple, il s'approchera de la beauté. Si, par l'aspect sous lequel il présente une figure, il se trouve deux membres secondaires qui disputent entr'eux de valeur ou qui disputent avec le corps, il n'y aura pas unité optique, il y aura duplicité; il n'y aura pas beauté en général, ou bien il faudrait racheter ce défaut par une très-grande beauté pour l'esprit et produite par la convenance de l'expression, etc. Ce n'est qu'alors qu'on pourrait donner le nom général de belle à cette figure; mais ces compensations produisent rarement autant d'effet, car l'organe optique réclame toujours ses droits. On peut donc dire que dans ce cas il n'y aura pas beauté. Les objections qu'on ferait

ici ne pourraient se discuter qu'à l'aide de notre analyse du beau pour les yeux et du beau pour l'esprit.

Il résulte de ces premières observations relatives à l'acte de percevoir, que, pour qu'il y ait beauté optique, l'objet doit être aperçu facilement dans ses rapports, et que, pour qu'il y ait facilité et plaisir dans cette perception des rapports, il faut qu'ils soient tous réduits à la loi de l'unité. Si l'on m'objectait, par exemple, que cette sévérité forcerait à condamner les petits frontons qui sont aux faces intérieures du Louvre, et que certaines personnes considèrent peut-être comme des ornemens et des variétés qui exercent agréablement l'œil, ou comme des convenances qui distinguent les milieux et les points correspondans de ces faces, je répondrais que ces frontons, tout petits qu'ils sont, apportent dans l'unité principale d'autres unités qui ont un caractère fort différent et qui tendent à corrompre cette unité principale, en ce qu'ils offrent des masses angulaires, saillantes sur le ciel qui leur sert de fond, lesquelles masses affaiblissent le caractère principal de l'unité du tout, qui est déterminée par de grandes lignes horizontales, et que ces lignes ne paraissent plus grandes, étant ainsi corrompues et divisées par de petites pointes d'un caractère tout particulier. L'œil rejette ces unités discordantes et ne peut les saisir en même tems qu'il saisit l'unité collective. J'appliquerais ce même principe au fronton de la colonade dont la grande ligne est interrompue par ce fronton. Ainsi, sans avoir recours aux preuves tirées de la nécessité de conserver la grandeur, le silence, la gravité, l'austérité, la majesté des lignes, en un mot, aux preuves métaphysiques tirées de la loi du beau intelligible ou de la convenance, je

démontre par mon seul principe optique que ces variétés donnent lieu à l'affaiblissement et à la corruption de la beauté. Que dirai-je, s'il s'agit de la quatrième face de ce palais, face toute différente des trois autres, et qui, par son caractère disparate, gâte toute la beauté de cet édifice, dont la simplicité aurait sans cette étrange variété un admirable caractère?

Je vais continuer d'employer des exemples très-familiers. Que l'on examine par derrière une femme vêtue de ce que nous appelons un corset et d'une jupe qui descend jusqu'à la cheville du pied. Si ce corset descend assez bas pour diviser la personne en deux parties égales, il en résultera une duplicité optique, et cet ajustement ne plaira point, abstraction faite de l'habitude et des compensations, la beauté optique ne se trouvant que dans l'unité. Or cette dernière n'existant point, il n'y aura point lieu à la beauté. Mais si la terminaison de ce corsage se trouve fort au-dessus des hanches, il contrastera avec la jupe à peu près une fois plus longue que lui, et par cet effet il rétablira l'unité dans la grande partie inférieure du vêtement, ce qui rétablira aussi la beauté optique dans ce tout.

Une femme orne son bras d'un bracelet; si elle le place tout juste au milieu de l'avant-bras, c'est-à-dire entre le coude et la main, tous les yeux en seront choqués, et naturellement on le rapprochera de la main. Pourquoi cette unanimité de sentimens parmi les hommes dans tant de cas analogues? Cette sympathie est-elle donc vraiment un mystère inexplicable? Non. Cela me paraît même très-facile à concevoir. Si une femme place son bracelet juste au milieu de l'avant-bras, elle partage l'avant-bras en

deux parties égales et offre aux yeux deux unités. Si elle le rapproche de la main, il y aura unité, c'est-à-dire différence entre la grande partie nue du bras qui offrira une masse principale lisse, et l'autre partie qui contrastera par un plus petit espace. Cet effet sera encore bien plus sensible, si elle le place au bras, c'est-à-dire depuis l'épaule jusqu'au coude. Aucune femme ne le placera au milieu, mais bien en haut et plus près de l'épaule. Il en est de même d'un brodequin ou cothurne qui ne doit pas arriver juste à la moitié de la jambe, etc., etc. Dans tous les ajustemens, dans tous les arrangemens de caprice, ce qu'on appelle le goût naturel n'est autre chose que cette délicatesse d'organe plus ou moins perfectionnée, et accompagnée de la délicatesse d'esprit qui fait reconnaître les convenances.

Si l'on veut faire l'application de cette théorie aux statues antiques, on ne pourra plus douter qu'elle n'ait été celle des artistes d'autrefois. L'ordre dans les vêtemens de ces statues, produit toujours l'unité dans le tout, c'est-à-dire qu'il y a toujours une partie principale à laquelle les autres sont subordonnées; s'il y a des exceptions à cette règle, elles sont infiniment rares, et elles sont motivées par des convenances particulières.

Je reviens à la draperie vue par derrière de cette femme que j'ai citée, et dont le vêtement est composé de deux parties. J'ai dit que, si l'une n'est pas subordonnée à l'autre en grandeur, il n'y aura pas unité ou beauté. J'ajoute que, si la couleur du corset diffère tellement de celle de la jupe, que l'une et l'autre soient disparates, il y aura duplicité, ce qui détruirait l'effet de la beauté des formes, ou les justes rapports produits par les longueurs

ou les dimensions. Ainsi, en supposant que la jupe soit d'un bleu vif et que le corset soit de couleur orange, je dis que cette trop grande diversité produira le même inconvénient que celui qui serait résulté de la discordance dans les dimensions ou dans les distances.

La paysanne porte des rubans de teintes très-vives et très-tranchantes; elle ne cherche que la variété, le choc des couleurs. Les coquettes de nos villes, dont l'œil est plus délicat, ne choisissent que les couleurs qui peuvent s'unir et qui ne multiplient point de trop grands contrastes; mais elles ne se rendent guère raison de cet effet optique.

Il est facile d'appliquer le même principe au clair-obscur. Si donc, par exemple, parmi les huit colonnes qui se présentent sous le fronton du Panthéon de Rome ou de Paris, il s'en trouvait une noire au milieu de sept autres de couleur claire, je dis que cette masse de noir produisant une seconde unité serait une laideur, cette colonne noire étant seule trop différente de toutes les autres et étant par conséquent pénible à percevoir.

Pourquoi aime-t-on chez les femmes des épaules qui baissent un peu et donnent au cou de la longueur et de l'élégance? N'est-ce pas par l'effet de la similitude harmonique qui résulte entre le cou et la taille élégante elle-même, harmonie qui lie la tête au tout et ne l'isole pas, tandis qu'une tête qui n'a de communication avec le corps que par l'intermède d'un cou court posé sur des épaules carrées et horizontales, produit une partie si peu liée avec la principale, qui est le corps, qu'elle sort de l'unité par son extrême variété ou différence. Si chez les hommes vigoureux cette transition est plus brusque, quoique convenable, elle est certainement moins harmonieuse, opti-

quement parlant, que chez les femmes. Dans ce cas, il s'agit donc du beau pour l'esprit, qui offre la convenance en compensation du manque de beau optique.

L'Hercule Farnèse a le cou un peu court : c'est une convenance à la vérité, mais en même tems c'est une harmonie optique; car toutes les autres parties de ses membres ont un caractère analogue, et un cou long sur cet Hercule serait une discordance, ou, si l'on veut s'exprimer différemment, ce cou serait dans le tout une seconde unité, vu son caractère différent, disparate et trop varié. Pourquoi dit-on : Cela vous sied bien, ou cette mode sied mal aux personnes de votre taille? Parce qu'il y a une perception de rapports dont nous sommes plus ou moins susceptibles. Or, si l'œil prescrit des lois à tant d'hommes qui s'y soumettent naturellement, pourquoi ne serait-il pas le juge que nous consulterions pour expliquer les mystères de la beauté? Car il n'y a que les sens, dit Mallebranche (chap. 12 des passions), qui jugent bien de la beauté et de la laideur sensible.

Les exemples que je viens d'exposer peuvent servir à rendre intelligible le principe de l'unité. Quant aux applications de ce principe, elles sont innombrables, et il serait de trop ici d'en cumuler même un petit nombre. Je vais néanmoins en citer deux que le hasard présente à mon esprit.

Un édifice doit être un au milieu des bâtimens subalternes avec lesquels il ne doit point être confondu. Aussi nos églises enclavées dans des maisons, nos maisons accolées et incorporées aux églises, sont des fautes choquantes contre l'unité, contre la beauté et la convenance. Le jardin des Tuileries est un par la terrasse qui le circonscrit,

et c'est là une des principales causes de sa beauté, qui toutefois n'est pas grande.

Si une figure dont les membres sont épars et joints peut-être à des accessoires grêles et détachés, offre ainsi un contraste avec la masse pleine du torse ou de tout le milieu, il y aura duplicité, c'est-à-dire unité dans le caractère plein et entier, et unité dans le caractère de cet entourage grêle et déchiqueté par de petites lignes; cet effet se rencontre dans un crabe qui offre à l'œil un corps plein et d'une seule masse, avec de petites pattes multipliées et discordantes avec le corps [1].

L'unité est donc le meilleur ordre dans les rapports. Citons divers passages qui prouveront que cette opinion a été celle de tous les écrivains qui ont étudié cette question. Quoique tous ne se soient pas expliqués de manière à rendre ce principe évident, tous cependant ont eu le sentiment de ce principe.

« Si dans une suite de colonnes ioniques, nous en dé-
» couvrions une d'ordre dorique, ou si dans une suite de
» fenêtres quarrées, nous en trouvions une de forme ronde,
» le repos des sens, entretenu jusqu'alors par l'uniformité,
» serait interrompu, et l'attention serait détournée de l'es-
» pèce de l'édifice. Il en est de même à l'égard de la poésie;
» le vers, l'harmonie, le rhythme, sont ce qui en constitue
» le corps, ce qui attache les sens, et ce qui sert à fixer
» l'attention. » Ce passage, extrait du dictionnaire de Millin, et qui est emprunté à Sulzer, est positif.

En voici un autre extrait de R. Mengs. « Il faut éviter
» en peinture toute répétition de lignes et de formes,

[1] Voy., dans ce volume, le chapitre 162 relatif à la disposition, ainsi que les figures explicatives correspondantes.

» toute espèce de lignes parallèles, ainsi que les angles » d'un degré égal, mais surtout les angles droits, parce » qu'ils ne laissent pas la liberté de varier leur gran- » deur. » N'est-ce pas recommander bien précisément l'unité? [1]

Millin semble encore se rapprocher plus près du but dans le passage suivant : « On trouve de la grâce dans un » rideau retroussé ou dans un manteau jeté sur un meu- » ble, lorsque leur mouvement est doux, qu'il contraste, » et cependant qu'il s'enchaîne avec les objets qui les » avoisinent. »

Écoutons maintenant le père André, l'écrivain le plus accrédité sur la question du beau.

« Qu'est-ce que nous admirons quelquefois jusqu'à » l'extase dans ces grands concerts, où l'on assemble tant » de voix de tous les degrés, tant d'instrumens de tous les » genres, tant de parties discordantes en apparence, pour » concerter ensemble? N'est-ce pas encore l'unité qu'on » a trouvé l'art d'introduire et de soutenir dans cette » multitude prodigieuse de sons si différens? On dit que » ces grandes musiques doivent leur naissance à l'esprit » inventif du dernier siècle; mais le savant et ingénieux

[1] Il y a eu des artistes qui ont eu pour secrets certains moyens plus ou moins analogues au principe de l'unité. Un de nos plus habiles sculpteurs me disait : « Mon secret, c'est le nombre trois, qui était aussi le secret » des Grecs. Dans une draperie, par exemple, ou dans une masse de » draperie, il doit y avoir trois espèces de plis associés : un dominant, » un moindre et un beaucoup plus petit. » Je laisse au lecteur à reconnaître l'analogie de cette doctrine avec le principe de l'unité. Au reste, Paul Lomazzo cite cette théorie d'une, deux et trois, comme étant celle qu'avait adoptée Michel-Ange. Cependant ces artistes, avec cette maxime, pouvaient aisément pécher contre la beauté en ne conservant pas l'unité.

» Sénèque nous en fait une description qui prouve très-
» bien, si je ne me trompe, qu'elles ne sont que ressusci-
» tées; du moins est-il certain qu'on y va voir la règle
» d'unité dont nous parlons, parfaitement bien établie.
» Vous voyez, dit-il, dans sa lettre 84, cette multitude de
» voix qui composent nos grands chœurs de musique? Elles
» se joignent toutes si parfaitement, qu'il semble qu'elles
» ne rendent à l'oreille qu'un seul et unique son. Parmi
» ces voix il y a des dessus, il y a des basses, il y a des
» voix moyennes de tous les degrés. On entend celles des
» hommes avec celles des femmes, les unes et les autres
» entremêlées du son des flûtes qui les accompagnent.
» Chacune de ces voix est, pour ainsi dire, cachée dans
» la multitude, et cependant elles paraissent toutes avec
» le caractère qui les distingue. — Je ne parle encore,
» continue le père André, que des chœurs qui étaient con-
» nus aux anciens philosophes. Dans les nôtres et dans
» les concerts solennels que nous donnons au public, il y
» a plus de chanteurs que le théâtre n'avait autrefois de
» spectateurs. Outre le grand nombre de voix, nos amphi-
» théâtres sont environnés de trompettes, et nos orchestres
» pleins d'une infinité d'instrumens de toute espèce à vent
» et à cordes. Voilà une multitude qui semble nous me-
» nacer d'une horrible discordance : ne craignez rien, il
» s'en forme un concert [1].

» Mais comment un concert peut-il naître d'une multi-

[1] Laissons ici au père André sa vénération un peu surannée pour les orchestres compliqués et composés d'élémens hétérogènes, barbare et bisarre assemblage qui malheureusement sera encore long-tems de mode et dont le résultat vient d'être appelé par lady Morgan, lorsqu'elle parle de l'Opéra de Paris, une braillante monotonie.

» tude de sons si différens et quelquefois si dissonans, si
» nos Orphées anciens et modernes n'avaient trouvé l'art
» de réduire cette multitude à l'unité, ou, pour me servir
» de la belle expression d'Horace dans sa Poétique, s'ils
» n'avaient trouvé l'art d'en composer un total sonore,
» qui, malgré la multitude de ses parties, devient parfai-
» tement un par une espèce de prodige : *Rem prodigia-*
» *liter unam.* »

Remarquons ce que dit l'auteur des Recherches sur l'imagination (Bonstetten). Voici ce qu'il écrit dans une note, T. 1, p. 88 : « La véritable source du beau est toujours
» l'unité; c'est en la négligeant que les beaux-arts dépé-
» rissent; il n'y a pas jusqu'à l'art charmant de la danse
» qui ne vienne à se perdre, lorsque l'on sacrifie l'unité
» aux détails; il y a mille passages dans les ballets de
» l'Opéra de Paris auxquels on peut appliquer le mot
» d'Horace : *Sed non erat hic locus.* Les beaux-arts, nés
» de la sensibilité concentrée, se perdent par la sensibilité
» dispersée; le génie de l'art commence par l'unité créa-
» trice et finit par les détails pris aux dépens de l'en-
» semble. L'ame de l'unité une fois éteinte dans les bal-
» lets, les pirouettes et les sauts des plus savans danseurs
» applaudis, ne seront plus que des mouvemens exagérés
» et souvent ridicules.

» Les ballets et l'Opéra de Paris sont certainement le
» chef-d'œuvre des beaux-arts, puisque tous les arts y
» sont réunis par une magie qui agit à la fois sur tous les
» sens et fait naître toutes les harmonies douces dont le
» cœur humain est susceptible; mais plus l'exécution de
» tant de merveilles est admirable, plus on y néglige la
» première règle de l'art, celle de l'unité, qui trop souvent

» y est noyée dans les détails. Ce n'est pas que l'on ne » puisse y trouver une faible unité ; mais les détails, je di- » rais presque la perfection dans l'exécution de ces détails, » la font trop souvent perdre de vue. Le mouvement d'in- » térêt pour le sujet, n'y a pas la rapidité que le cœur » exige et que les grands auteurs dramatiques ont si bien » su produire.

» Je ferais le même reproche à la déclamation lourde » et traînante de presque tous les acteurs de Paris du » second ordre, qui, sans jouer toujours faux, ne décla- » ment pas dans la mesure du cœur et de la sensibilité. La » déclamation de ces acteurs produit sur moi l'effet d'un » tableau sans clair-obscur ; à force de faire ressortir tous » les détails, tout se trouve rangé sur la même ligne.

» J'ajouterai que la critique trop minutieuse des détails, » née de l'impuissance de sentir l'ensemble, hâte la déca- » dence des beaux-arts et du goût. L'instinct de la bonne » critique et du véritable talent tend bien plus à faire » pleinement sentir ce qui est beau dans l'ensemble qu'à » faire trop ressortir les détails. C'est l'habitude de s'ap- » pesantir sur les détails, aux dépens de l'unité, qui finit » par rendre incapable de juger et de sentir l'harmonie » sans laquelle il n'y a jamais de beauté.

» La véritable unité, l'harmonie créatrice des beaux- » arts, n'habite que dans les profondeurs de l'ame. Qu'on » ne s'y trompe pas, je ne parle pas de cette espèce de » symétrie, ni de cette unité historique facile à rencontrer, » aussitôt qu'on veut la chercher, mais de cette unité » d'harmonie, de ce foyer de sensibilité qui, placé dans le » sentiment, dans les idées, n'est jamais accessible qu'au » génie. » Tout ce passage est positif.

Écoutons encore quelques penseurs allemands (les citations suivantes sont extraites du Dict. des Beaux-Arts de Millin) : « C'est l'unité qui fait que nous nous représentons » beaucoup d'objets, comme parties d'un seul tout. L'u- » nité résulte d'une liaison de parties qui est telle qu'elle » nous empêche de regarder une partie comme quelque » chose d'entier et de complet.... L'ordre un peu com- » pliqué paraît avoir plus d'attrait que lorsqu'il est trop » simple; mais cet attrait n'est que pour l'imagination, et » il peut même affaiblir les impressions sur l'esprit et sur » le cœur. » Ceci se rencontre très-juste avec ce que j'ai dit du beau intelligible ou pour l'esprit qui demande quelquefois cet ordre un peu compliqué. Enfin disons que l'ordre est une qualité résultant de l'unité.

« Pour connaître l'impression que l'ordre peut produire » sur nous sous le rapport esthétique, il faut le considérer » dans des objets qui, pris séparément, ne produisent au- » cune impression agréable. Une quantité de pierres dis- » persées confusément sur un terrein, et que nous regar- » dons avec la plus parfaite indifférence, peut devenir un » objet qui nous plaît et que nous considérons avec atten- » tion, lorsqu'on y a établi l'ordre. Chacune des parties » isolées n'a donc point de part à l'impression agréable » que produit l'ensemble. Cette impression est le résultat » de l'ordre. Il n'en est pas de même lorsque chaque » partie isolée peut déjà nous plaire, comme dans un » discours où chaque mot a sa signification, ou bien dans » un tableau où chaque figure a quelque chose qui occupe » le cœur ou l'esprit. Alors l'impression agréable qui en » résulte est plus forte; elle est due non-seulement à » l'ordre, mais aussi aux différentes parties qui consti-

» tuent l'ensemble. L'ordre fait fixer l'attention sur un » objet; il fait que nous trouvons du plaisir à le consi- » dérer; il nous le rend clair, facile à saisir et l'imprime » dans l'imagination. L'objet où il y a du désordre n'est » pas remarqué, et lors même qu'on le considère, il ne » s'imprime pas dans l'imagination; mais l'effet de l'ordre » sur l'imagination peut devenir même un grand plaisir » par l'effet de l'ensemble. C'est ainsi que de très-beaux » pavés de mosaïque ou des ouvrages de marquetterie » peuvent produire une variété très-agréable de forme » par la liaison de beaucoup de triangles et de carrés de » différentes couleurs.

» Dans la musique on a de même de petites mélodies » très-agréables qui ne se distinguent que parce que l'or- » dre dans lequel les tons se suivent, flatte l'oreille. »

« Ce qui est compliqué s'imprime moins facilement » dans la mémoire que ce qui est simple. Lorsqu'il s'agit » donc d'imprimer fortement dans l'esprit le matériel » d'un ouvrage, l'ordre le plus simple est préférable à » celui qui est compliqué. C'est pour cette raison que, » dans la musique, les airs composés pour des danses sont » toujours d'un rhythme bien plus simple, lorsqu'il est » essentiel qu'on les retienne facilement, que lorsque des » morceaux de même caractère n'ont été destinés que » pour être joués sur des instrumens. »

N'est-ce pas encore l'unité que recommande exclusivement l'auteur des Recherches sur l'art statuaire, lorsqu'il nous dit : « Nous devenons grands nous-mêmes à nos » propres yeux, par la facilité avec laquelle nous embras- » sons un harmonieux ensemble et distinguons les rap- » ports de ses différentes parties » ?

« L'ordre, dit Kuhls, doit faciliter la perception de » l'ensemble. »

Écoutons les voyageurs qui ne sont que de simples narrateurs de leurs sensations. Hamilton, dans sa description de l'Égypte, comparant les monumens de l'Inde à ceux des Égyptiens, s'exprime en ces termes : « Les » monumens de l'Inde manquent de simplicité, d'unifor- » mité, de régularité. Des combinaisons bisarres gâtent » par leur trop d'apparence la symétrie de l'édifice où » elles sont attachées. Elles nuisent au plaisir que l'œil » trouve à se reposer sur une masse uniforme, ou à passer » doucement d'une ligne ou d'une surface à une autre, » et à saisir sans effort un tout régulier. »

« Il y a, dit un autre auteur, un certain arrangement » qui charme notre vue dans les choses les moins intéres- » santes. Lorsque nous observons les nuages qui traversent » les airs, nous ressentons du plaisir, et notre attention » est excitée toutes les fois que, dans la manière dont ils » sont groupés, nous remarquons quelque chose de régu- » lier. Sous ce rapport nous leur attribuons de la beauté, » parce que leur forme est assez régulière pour que nous » puissions nous en faire une idée plus ou moins claire et » distincte. De pareils objets ont ce qu'on appelle la beauté » inanimée, qui consiste dans l'unité et dans la variété. » (L'auteur aurait dû dire seulement dans l'unité.)

« Un vase nous paraît d'autant plus beau, que sa » forme facilite l'usage qu'on en fait. »

Un autre écrivain moderne pour désigner l'unité, dit : « Le torse antique présente un doux entrelassement de » parties, dont la variété dérobe souvent à la vue l'agréa- » ble symétrie dont la nature l'a embelli. »

Mais je ne terminerais pas, si je voulais citer tous les passages des écrivains qui tendent à signaler l'unité comme la vraie source de la beauté. Je vais finir par le mot de St Augustin. St Augustin, qui fut un célèbre platonicien, a donné, dit-on, un traité sur le beau. Ce traité s'est perdu. Il paraît néanmoins, par quelques idées éparses dans ses autres écrits, que, selon lui, le rapport exact des parties d'un tout entr'elles, rapport qui en constitue l'unité, est le caractère distinctif de la beauté : *Omnis porrò pulchritudinis forma unitas est.*

Je viens de dire ce que c'est que l'unité, et j'ai tâché de démontrer qu'elle était la source et le principe de la beauté, bientôt je ferai l'application de ce principe à toutes les parties qui constituent un tout quelconque; mais auparavant il est nécessaire de parler de la variété et d'en bien définir le caractère.

De la variété considérée comme étant le résultat de l'unité. — Les variétés ne constituent point le beau optique, car, bien qu'elles puissent être réduites en harmonie par l'unité générale qui constitue le beau, elles ne sont réellement que le multiple du tout, et ne sont parties intégrantes du beau que comme nombre et quantité.

Il n'existe point d'unité optique sans variété dans un tout, car un tout optique est toujours composé d'un certain nombre de parties, dont plusieurs sont différentes ou variées. Une simple boule, comme je l'ai déjà dit, est un objet un ou unique; mais son apparence ou son unité optique est composée de parties diverses qui en consti-

tuent le multiple, et qui deviennent réellement des variétés. Par exemple, la lumière qui l'éclaire se modifie de plusieurs manières sur les surfaces de cette boule : cette lumière a elle-même une couleur qu'elle lui communique, et cela avec diverses modifications selon les plans et même selon les reflets colorés qui arrivent d'ailleurs jusqu'à cette boule. Une rose gueldre ou boule de neige, vue en plein air par un soleil couchant, sera plus variée optiquement qu'elle ne le sera dans une chambre grise ou par un jour gris. Les tons dorés de l'horison, les reflets d'azur du ciel, les reflets mixtes et combinés de ces effets, les belles masses d'ombre variées que produit une lumière un peu glissante, toutes ces causes font naître des variétés remarquables sur cet objet, qui cependant est appelé simple et uniforme, etc. Il peut arriver néanmoins que les parties multiples ne soient pas toutes des variétés ou des différences réelles très-sensibles les unes par rapport aux autres, et alors ces parties ne sont que des parties et ne peuvent être appelées des variétés. Il est donc bien essentiel de s'entendre sur ce que c'est que variété.

Employons d'autres exemples. Les huit colonnes d'un péristyle ne sont pas, rigoureusement parlant, les variétés de ce péristyle, quoiqu'elles apparaissent avec des diversités de clair-obscur et de lignes selon la perspective et des lignes et des ombres : elles ne doivent donc être considérées que comme des parties intégrantes de ce péristyle, elles n'en composeront que le multiple, mais elles n'en constitueront pas la variété proprement dite, puisqu'elles sont très-semblables entr'elles. Ce qu'on appelle un ciel bleu d'azur est toujours varié optiquement depuis son plus haut point jusqu'à l'horizon. La couleur d'une

muraille de brique sera appelée une : cependant, s'il arrive que le soleil luise sur une partie de cette muraille et que le ciel azuré teigne en bleu les parties qui se trouvent dans l'ombre, si de plus des reflets accidentels se répandent sur quelques points de cette muraille, la couleur en sera variée, c'est-à-dire que ces variétés seront le multiple de l'unité rouge, car toutes ces teintes seront plus ou moins rougeâtres, et elles doivent l'être dans la représentation, puisque le but est de conserver l'idée du géométrique des objets. La perspective augmente toujours la variété optique des corps. Dans les cannelures exactement parallèles des colonnes, on reconnaît de la variété optique par l'effet de la perspective qui diminue la largeur apparente des cannelures situées sur les tournans : mais sur un pilastre elles ne produiront pas la même variété.

Le mot diversité n'est peut-être pas synonyme de variété; car on dit : les objets divers d'un tout, pour dire tous les objets de ce tout, quelque semblables qu'ils puissent être. Diversité semble donc se rapporter plutôt à la quantité ou au nombre qu'à la différence. L'étymologie de ces mots divertissement, se divertir, étymologie qu'on fait provenir de diversité, semble douteuse par cela même, ou bien il faut convenir que ce mot est souvent mal employé; car la cause du plaisir gît plutôt dans la variété ou la dissemblance, que dans le nombre des choses semblables. On ne se divertit guère en faisant très-fréquemment la même chose.

« Il y a des choses, dit Montesquieu (Essai sur le goût),
» qui paraissent très-variées et qui ne le sont point; d'au-
» tres qui paraissent uniformes et qui sont très-variées.
» Un bâtiment gothique est une espèce d'énigme pour

» l'œil qui le voit : la multitude des ornemens ne nous
» permet d'en distinguer aucun. L'architecture grecque
» paraît uniforme; mais comme elle a des divisions abso-
» lument nécessaires, elle est assez simple pour être aper-
» çue, et assez variée pour être aperçue avec plaisir. »
C'est ce qui a fait dire qu'un contraste perpétuel devient symétrie, et qu'une opposition toujours recherchée devient uniformité. C'est ce qui a fait dire aussi, mais en d'autres termes, que l'extrême variété produit la monotonie, et qu'elle se détruit elle-même par la raison que les extrêmes se touchent. Les vieillards sont moins sensibles au plaisir de la variété, parce qu'ils ont vu tant de choses qu'ils ne sont pas frappés de leur nouveauté, ou du moins cela a rarement lieu. Mais les vieillards goûteront toujours l'exercice qui résulte des comparaisons et des rapports.

En musique, on a souvent reproché aux compositeurs de chercher la variété dans une répétition fastidieuse des mouvemens vifs et sautillans, et cette monotonie a fait dire à J. Jacques dans sa Nouvelle Héloïse, lettre 23 :
« Je trouve qu'on n'a pas mal comparé les airs légers de
» la musique française à la course d'une vache qui ga-
» loppe ou d'une oie grasse qui veut voler. »

L'unité est, avons nous dit, le caractère d'une chose qui est réellement unique ou qui n'est pas double. Mais cette chose unique peut être multiple; et par multiple j'entends composée de plusieurs parties moindres qu'elle-même. Par conséquent, si parmi ces parties il y en a de semblables, alors ces parties ne seront pas unes ou uniques, et comme ces parties semblables seront elles-mêmes composées de parties qui pourront être semblables aussi

entr'elles, ces parties de parties ne seront pas non plus unes elles-mêmes, puisqu'elles en auront aussi un plus ou moins grand nombre de semblables, etc. Ainsi dans ce cas, il n'y aura unité que dans le tout; mais il n'y aura pas unité dans toutes les parties de ce tout; il n'y aura donc pas variété dans toutes les parties, mais similitude entre plusieurs. Le tout pourra être beau optiquement, mais moins beau que si toutes ses parties constituant le multiple eussent offert elles-mêmes l'unité, qui est la source du beau dans les détails comme dans l'ensemble : et voilà pourquoi j'ai dit que la beauté avait ses degrés. Si donc on veut supposer un beau optique complet, il faut supposer l'unité dans le tout et l'unité dans toutes les parties de ce tout. Cependant observons que, comme ce beau optique n'est au total que la moitié du beau en général, puisqu'il faut y joindre le beau pour l'esprit, il n'est pas nécessaire, pour que le beau général existe, que le beau optique soit composé d'un grand nombre d'unités parfaites, ou de variétés toutes réduites parfaitement à l'unité, puisque le beau pour l'esprit détermine le nombre de ces unités subalternes ou de parties nécessaires à ce tout, et puisque le beau général peut exister, bien qu'il limite le nombre de ces unités. Le beau le plus intense est donc une chimère, parce que l'intelligence n'exige pas toujours le beau optique le plus complet. Ainsi le tout le plus varié dans l'unité ne sera pas la plus belle chose possible, si la convenance ne prescrit pas cette grande variété.

J'ai dit que la variété prend sa source dans l'unité, ou que toutes les variétés découlent de l'unité. Si nous prenons pour exemple la beauté que produisent seulement les lignes ou les contours d'objets quelconques, nous

reconnaîtrons facilement que l'unité cause la variété. Un moment d'attention en présence de la Vénus du Capitole, peut nous rendre sensible cette vérité. Dans cette figure l'unité de la ligne dominante du tout est verticale: en conséquence toutes les autres lignes seront d'autant plus variées par rapport à cette ligne verticale, qu'elles seront plus différentes de son unité, en sorte que, si l'avant-bras, par exemple, était placé horizontalement, ainsi que l'est l'avant-bras mal restauré de la Vénus Médicis, cette ligne horizontale produirait une variété extrême par rapport à l'unité principale, et elle produirait une duplicité qui troublerait l'unité et détruirait une partie de la beauté. Mais, sans être horizontales, les autres lignes de la figure qui nous sert d'exemple ont pu être variées par rapport à cette ligne verticale, et il a suffi pour cela à l'artiste qu'elles fussent plus ou moins obliques. Ainsi l'avant-bras baissé offre une ligne diagonale dont le caractère est un. Mais, pour qu'il devînt ou qu'il parût un ou varié (ce qui est la même chose), il n'eût pas fallu, par exemple, que la ligne de la cuisse fût de la même espèce relativement à la direction; car alors il n'y aurait plus eu unité dans le caractère de la ligne de ce bras. Quant à ce bras seulement, il est lui-même composé de plusieurs parties, l'humérus, l'avant-bras et la main; or, pour produire l'unité dans les lignes de ces parties, il n'eût pas fallu qu'elles se ressemblassent, parce qu'il y aurait eu duplicité, triplicité, et par cela même, similitude, etc. C'est donc de l'unité que découle la variété.

Souvent les hommes se servent du mot variété par inadvertance; car, au lieu de se servir de ce terme peu satisfaisant, ils eussent mieux fait d'employer le mot unité,

en étendant son acception jusqu'à la variété, puisqu'elle n'est au fait que le résultat ou le multiple de l'unité. Ce résultat n'est donc point un principe ni une cause, mais bien l'effet d'un principe lui-même un et fondamental, lequel est l'unité. Ainsi la variété ne peut être considérée comme élément du beau, qu'autant qu'elle est elle-même prise pour unité. En effet, elle seule n'est rien, puisqu'elle ne produit point de tout, et qu'elle n'a aucun pouvoir dans la beauté optique, étant l'effet et non la cause. Il est à regretter qu'on n'ait point adopté d'expression pour désigner l'effet des parties qui dans un tout tendent à établir et à former elles-mêmes de secondes unités principales qui peuvent détruire ou affaiblir l'unité première et essentielle. Les mots parties disputantes, parties ambitieuses ne sont pas satisfaisans, et l'emploi des mots duplicité, triplicité, est plus heureux encore. Enfin, en considérant la variété comme la qualité essentielle du beau, on s'est très-mal expliqué, et, lorsqu'on est parti de ce principe, on en a tiré une conséquence très-fausse, c'est que l'unité produisait la monotonie, et que la variété seule produisait la beauté.

A présent que la question du beau doit s'éclaircir dans l'esprit du lecteur, je puis exposer l'opinion de quelques écrivains qui ont confondu l'unité avec l'uniformité, ainsi que l'effet qui est la variété, avec la cause qui est l'unité.

« L'uniformité, a dit Sulzer, facilite l'opération de l'esprit
» d'embrasser un objet composé de beaucoup de parties;
» elle fait que du moins, par rapport à une de leurs pro-
» priétés, on peut les embrasser et les connaître d'un seul
» coup-d'œil. Mais, lorsque l'uniformité s'étend à tout ce
» qui appartient à la nature et à l'ordre des parties, la va-

» riété est en quelque sorte détruite, et nous ne voyons
» qu'un seul et même objet dans une suite entière qui
» nous est offerte. Cette uniformité, qui s'étend à tout,
» détruit donc le charme que l'esprit trouve dans la va-
» riété; elle cause l'ennui et engage au sommeil. La mo-
» notonie d'un discours et le murmure uniforme d'un
» ruisseau finissent bientôt par nous endormir. »

Il semblerait que ce passage prouve évidemment que l'unité est la cause de l'ennui que procure un discours monotone ou un ruisseau dont le murmure est uniforme. Mais, ne nous y trompons pas, un discours n'est monotone, que parce qu'il manque d'unité et qu'il présente à l'esprit plusieurs pensées principales, égales en intérêt ou égales en effet, au lieu d'en présenter une à laquelle les autres soient subordonnées et qui les domine, tout en concordant avec elles. Un ruisseau, dont le murmure nous endort, n'est point monotone, parce qu'il offre l'unité; car, s'il offrait une duplicité d'effet acoustique, et s'il faisait entendre de tems en tems un bruit vif qui, contrastant avec la douceur de son murmure, produisît une seconde unité discordante, il n'en serait pas plus agréable. On doit donc dire que la cause de cet effet provient de la nature de l'objet lui-même, qui est composé d'un très-petit nombre de parties ou de variétés, et que cet objet est bon et peut être beau dans son espèce; en effet, le murmure d'un ruisseau est propre à inspirer le calme et à engager au sommeil : tel est son caractère. C'est donc son unité qui fait au contraire son caractère essentiel et sa beauté, et s'il était moins un il serait moins beau. Aussi les poètes qui chantent les ruisseaux avec la paix des campagnes, vantent-ils leur doux et long murmure, si

favorable à cette mélancolie dont ils font quelquefois revivre le charme dans leurs peintures. Je reviendrai encore sur cette question.

« Pour qu'un objet, dit toujours Sulzer, entretienne » l'attention, il faut que, dans les parties, il y ait à la fois » de l'uniformité et de la variété; mais, comme ces qua- » lités sont en quelque sorte opposées l'une à l'autre, on » conçoit qu'il faut être doué d'un goût exquis, pour réu- » nir d'une manière convenable l'uniformité et la variété. » Mais l'auteur n'embarrasse-t-il pas ici la question? Car l'uniformité n'est pas l'unité. Quand J. Reynolds dit que si les rues de Londres étaient tirées au cordeau, il en résulterait une uniformité fastidieuse, je suis de son avis, parce qu'il applique l'uniformité à un nombre très-considérable de grandes parties, comme cela peut être dit au sujet d'une ville immense. Mais, si le tout était aisément perceptible à l'œil, ou si cette ville était représentée en petit relief, je ne pense pas que la monotonie fût la même, et que la symétrie fût de trop; car les variétés perceptibles se trouveraient assez nombreuses comparativement au nombre des parties du tout. Voilà pourquoi les temples grecs ne sont pas monotones, quoique simples, réguliers et presque uniformes, leur variété ayant plus de valeur et étant plus sensible par ce moyen de la simplicité du tout. Mais la comparaison d'une grande ville dont les rues seraient simples, droites et semblables, ne me paraît point propre à prouver cette proposition. Au surplus, s'il s'agit d'une figure dans un tableau, on comprend aisément qu'elle porte avec elle sa variété, sans que l'artiste s'étudie à l'y introduire, et il y a plus, c'est que, pour en rappeler les variétés à la parfaite unité, il faut tous les efforts de l'art.

On dit tous les jours que la variété plaît ; c'est la variété, dit-on, qui est la source du plaisir : on s'explique mal et l'on ne s'entend pas. Ce qui constitue la variété, c'est l'unité de chaque chose différente, ce sont les unités, chacune caractérisée différemment, qui produisent la diversité. Or cette diversité n'est point un tout, ce n'est qu'une quantité.

Il est faux de dire que la diversité plaît par la raison qu'on a beaucoup de ces unités diverses à comparer ensemble, il faudrait dire à examiner séparément ; car cette comparaison est nulle, si elle ne tend au but, qui est l'unité. Cet exercice gratuit de percevoir un grand nombre d'objets n'est point un plaisir, puisqu'il n'est simplement que l'effet ou l'aliment de la vie de nos organes et de notre intelligence, et qu'il suffit d'exister et d'être libre de ses facultés, pour se procurer cet exercice. Mais la diversité plaît seulement, quand on la soumet et qu'on la rapporte à l'unité, c'est-à-dire, quand les parties ou les variétés d'un tout frappent par leur rapport avec ce tout, qui seul peut être le beau, l'harmonie, l'ordre, l'accord ou la perfection, si l'on doit user de ce terme. Dans ce cas seulement, dis-je, les variétés plaisent, parce qu'on les juge, on les considère comme les membres de ce tout, et que, non-seulement on observe leur caractère particulier et individuel (observation qui peut, à la vérité, suffire pour faire sentir un tout, si l'on veut ne considérer qu'un moindre degré de beau), mais parce que ces membres sont les acteurs de ce tout que nous devons connaître et juger beau, complet, harmonieux, etc.

Concluons que la variété ou la diversité n'est, par rapport à la beauté, que ce qu'est le nombre ou la quantité

par rapport à un tout; mais ce nombre ne produit point la beauté de ce tout, puisque ce tout peut être beau sans être très-multiple.

Notre opinion est celle qu'ont eue les écrivains qui ont parlé de l'harmonie, quoiqu'ils aient usé de termes différens pour exprimer la même idée.

» C'est par l'harmonie, dit Bonstetten, que nous som-
» mes sensibles aux charmes de la variété, qui, dans les
» beaux-arts, ne sont jamais sentis que par l'accord de
» toutes les parties. Comment dans la musique mille sons
» arriveraient-ils à la fois à l'ame, si ce n'était par l'har-
» monie qui sait les réunir? » C'est donc par erreur que Cronzas a dit que plus un sujet est susceptible de variété dans l'unité, plus il est susceptible de beauté; il fallait dire plus un sujet multiple est susceptible d'unité, plus il peut être beau.

Une des plus fortes objections qu'on ait faites à ceux qui regardent la variété comme la source du beau, c'est celle que fournit le spectacle si puissant de la lumière. En effet, ce n'est point par sa variété qu'elle nous plaît, mais c'est bien certainement par son unité, son intensité et son caractère un dans toutes ses modifications qui en sont le multiple.

Enfin, pour répondre à ceux qui, comme Cronzas que je viens de citer, objecteraient que là où il y a plus de variété soumise à l'unité, il y aura plus de beauté, je dirai que cela n'est pas démontré, parce qu'il faut que cette quantité de variétés soit approuvée par l'esprit ou soumise à la convenance, ainsi qu'on va le démontrer dans la section suivante. Si l'esprit autorise cette quantité, alors il y aura, j'en conviens, plus d'exercice pour l'esprit; car l'unité

mettant en harmonie un plus grand nombre d'objets, le spectateur admirera ce problême résolu, et il y aura, pour ainsi dire, plus de beauté. Mais ce cas ne doit-il pas être appelé imaginaire ? A quoi sert de supposer les combinaisons ou optiques ou intellectuelles qui produiront par leur nombre le plus haut degré de beauté, puisque l'on dépend, dans l'art surtout, de certains cas et de certains sujets déterminés et si souvent contraires à cette heureuse réunion. Ne vaut-il pas mieux avancer qu'il faut que dans ces combinaisons données, en quelque petit nombre qu'elles soient réduites par la convenance, l'on produise la plus grande intensité de beauté ou la beauté la plus accomplie ? Quant à la plus grande beauté provenant du plus grand nombre possible de combinaisons générales ou de variétés, ainsi que des combinaisons particulières, elle est, je le répète, une vraie chimère. Au reste, il est bien évident que je cherche seulement ici à définir et à caractériser la beauté en général, ainsi qu'à la distinguer positivement de la laideur, et que je n'entreprends pas d'imaginer et de décrire le plus haut degré de beauté qui puisse exister.

On ne doit donc pas affirmer que la plus grande variété soumise à l'unité, produit la plus grande beauté, mais bien que la plus parfaite unité ou harmonie produit la plus grande beauté dans tel ou tel cas, c'est-à-dire sur tel ou tel objet, quelque soit le nombre de variétés dont cet objet soit susceptible, en sorte qu'une chose est très-belle et parfaitement belle, quand elle l'est autant qu'elle peut l'être.

J'espère être arrivé au point de persuader que c'est cette prétendue beauté provenant, dit-on, de la grande

variété qui a engagé tant de peintres à introduire inutilement des figures, des groupes, des accessoires, des masses enfin de toute espèce, sans que le sujet le comporte, et cela dans le seul et vain espoir de plaire par le nombre qu'ils appelaient inconsidérément ou variété ou diversité. Nous allons encore, dans la section suivante, poursuivre les mêmes recherches.

La quantité de variétés nécessaires à la composition d'un tout et l'ordre même dans les variétés de ce tout, sont toujours prescrits par les lois du beau pour l'esprit et de la convenance, et sont distincts des conditions relatives au beau optique, qui seul ne suffirait pas dans l'art pour intéresser.

De quel droit l'œil exigerait-il un plus grand nombre de variétés que l'esprit n'en doit admettre? Est-ce que le sujet même n'en prescrit pas seul la quantité? Et l'esprit peut-il donc retrancher impunément un certain nombre de ces élémens qui constituent le mode, le style, la vérité, le possible enfin, ou l'unité du sujet et son expression? Depuis le nombre des acteurs jusqu'à celui des ornemens, et presque jusqu'au nombre des plis des draperies, toutes ces quantités sont prescrites par l'unité du sujet ou par la convenance qui prescrit elle-même le vrai et le vraisemblable.

Mais, dira-t-on, il est démontré qu'en rassemblant dans le tout, et en combinant d'une manière très-variée un nombre de parties ou d'unités subalternes assez grand pour exercer agréablement la perceptibilité de l'œil, et cependant pas assez grand pour le forcer ou le fatiguer dans

ses perceptions, on peut produire un plus haut degré de beauté optique : ainsi, ajoute-t-on, le beau optique seul est plus parfait, lorsqu'il est composé du plus grand nombre possible de variétés, et lorsque ce nombre permet l'unité. Mais encore une fois, ce nombre qui plaira à la vue, déplaira à l'esprit, s'il blesse l'unité de convenance et s'il blesse la vérité, ainsi que la beauté de caractère. Cette combinaison de la plus grande variété est donc, comme je viens de le dire, ou une chimère ou un simple jeu d'optique hors de l'art d'imitation et hors de l'utilité naturelle de l'art libéral de la peinture.

S'il faut de l'ordre dans les choses, a-t-on dit, il faut aussi de la variété, sans cela l'ame languit; car les choses semblables lui paraissent les mêmes. « L'ame aime la va-
» riété, dit Gérard (sur le goût), mais elle ne l'aime que
» parce qu'elle est faite pour connaître et pour voir : il
» faut donc qu'elle puisse voir et que la variété le lui per-
» mette, c'est-à-dire qu'il faut qu'une chose soit assez
» simple pour être aperçue, et assez variée pour être
» aperçue avec plaisir. » On voit ici que l'auteur a oublié les droits de la convenance, qui, même dans une belle chose, limite souvent la variété.

« Lorsque l'uniformité est simple et parfaite, dit le
» même écrivain, elle émousse le sentiment, elle le fait
» languir et jette l'esprit dans un état d'indolence insup-
» portable : elle ne peut donc pas par elle-même produire
» un plaisir vif et de longue durée. La variété est néces-
» saire pour l'aiguiser, et lorsqu'elle manque (mais dans
» quel cas, répondrai-je, manque-t-elle véritablement
» pour l'œil et pour l'esprit ?) l'uniformité dégénère en
» une formalité pesante. La variété tient lieu en quelque

» sorte de la nouveauté, et fait que nos idées varient en
» passant de la contemplation d'une partie à l'examen
» d'une autre; ce changement exerce l'esprit, l'occupe
» et devient par cela seul agréable. »

Mais l'exercice de l'esprit est bien plus agréable, lorsqu'il agit par des perceptions de rapports et qu'il considère les diverses parties d'un tout dans l'unité de ce tout, tandis que l'exercice simple n'est, je le répète, que la vie ou la faculté habituelle de tous les êtres organisés.

Lors donc qu'on avance que l'uniformité est insupportable, qu'elle fait languir le sentiment, produit le dégoût, etc., etc. (je ne crains pas de poursuivre cette idée qui est la plus importante de toute cette question), on ne s'entend pas sur ce point.

Chaque chose a son degré de beauté. Un sanglier est beau dans son genre, comme un cheval dans le sien: une poire est belle dans son genre, comme une belle grappe de raisin : un poème épique est beau dans son genre, comme une belle comédie : une boule est belle dans son espèce, ou par rapport à son espèce, autant qu'un cube, et un cercle autant qu'un carré, malgré l'uniformité qu'on y remarque; aussi est-il impossible d'affirmer raisonnablement qu'un cercle soit laid, que la figure serpentine soit belle, etc., etc. Cependant, faute de s'entendre, les hommes ont avancé des idées très-disparates sur ces questions, et, pour reprendre l'exemple que j'ai déjà employé, on ne peut blâmer quelqu'un qui dirait : Voilà une belle muraille; car, s'il est vrai qu'elle n'offre qu'un faible degré de beau optique, elle peut être suffisamment belle du beau général, si elle est telle qu'on a droit de l'attendre quant à sa destination.

Je pose même en principe que la monotonie, ainsi qu'on entend ordinairement ce mot, convient quelquefois, et que, dans certains cas, elle concourt à la beauté. Il est aisé de prouver qu'elle la fortifie, lorsqu'elle convient réellement et qu'elle fait harmonie avec le sujet ou la convenance. Exemple : les musiciens, dans les opéras tragiques, nous donnent quelquefois un seul son longtems prolongé, et cette monotonie est une beauté, lorsqu'elle est en harmonie avec le sujet, tel que l'apparition d'un spectre, les gémissemens d'un mâne illustre qui sollicite la vengeance, l'accent d'un Dieu qui manifeste sa terrible présence, etc., etc. De même une grande muraille est belle dans un tableau et sur la nature, si elle caractérise le lieu qu'elle renferme ou qu'elle garantit. On n'a jamais dit que la fameuse muraille des Chinois fût laide, quoiqu'elle soit, comme on peut dire, monotone.

C'est la force de ce principe qui a déterminé certains critiques à blâmer les contrastes dans les gestes, lorsqu'il convenait au contraire que ces gestes eussent de la similitude ou de l'analogie entr'eux; et ces critiques, entre autres Reynolds, ont fait judicieusement remarquer que dans Raphaël et dans la nature (ils auraient pu ajouter et dans l'antique) un acteur est souvent représenté faisant le même geste des deux mains : souvent aussi plusieurs acteurs manifestent un geste semblable ou analogue, ce qui apporte dans le spectacle une grande unité et une grande force de signification. Les contrastes ou la variété ne doivent donc pas être recommandés comme un principe fondamental du beau, puisqu'ils dépendent des cas, et par conséquent de la convenance qui souvent les exclut du sujet ou de l'imitation.

Quel objet peut-on supposer être indépendant de cette convenance qui est la nature ou la raison? Quel objet peut-on supposer devoir cumuler toutes les variétés possibles dans son unité, abstraction faite de son utilité? Je ne conçois pas cet objet. Je sais qu'on peut rassembler des masses de couleur, les varier, ainsi que le clair-obscur et les diverses lignes, et que, de tout cela, il peut résulter un concert optique, je n'en doute pas; mais, pourquoi n'a-t-on pas encore offert ce prodige visuel de beauté? Parce que, le beau réfléchi ne pouvant se désassocier du beau optique, c'est toujours le premier qui détermine et motive la quantité de variétés. Les musiciens exécutent parfois des morceaux de musique sans convenance et purement acoustiques, et ils peuvent charmer l'oreille; souvent ils la charment en effet, mais je doute qu'ils charment l'esprit et l'oreille à la fois, s'ils ne se soumettent à la convenance ou au beau réfléchi [1].

Chacun, s'il se dégageait des droits de la convenance, pourrait composer son beau à sa manière, chacun serait libre d'accumuler toutes les variétés possibles, pour le seul plaisir d'exercer l'organe du spectateur ou de l'au-

[1] Les bâillemens des auditeurs prouvent dans maints concerts, donnés même gratis, cette proposition. La multiplicité et la diversité des instrumens rassemblés dans nos orchestres produit plus de mauvais que de bons effets. Aussi les fifres, les triangles, les timbales, etc., ne sont-ils employés que dans des cas particuliers. C'est une besogne assez difficile pour nos compositeurs que de faire emploi de tant de moyens exigés par la routine. Mais quels grands effets au contraire, quelle belle variété produisent certains orchestres militaires où les instrumens à corde seraient de trop! Tous les spectateurs ont été saisis et transportés récemment par l'effet que produisit à la cérémonie du sacre de Charles X un morceau exécuté par vingt trompettes. Cette harmonie inusitée prouva toute la puissance de l'unité.

diteur. Mais cette variété, qui procurerait l'exercice des sens, ne procurerait point la beauté, puisque, ainsi que nous l'avons prouvé, c'est la perception des rapports qui produit le sentiment du beau, et non l'exercice de l'organe seulement, exercice dont tous les hommes ont la jouissance à leur disposition.

Ainsi réunir dans un tout le plus grand nombre de variétés réduites même à l'unité, c'est s'exercer à un jeu optique de pur caprice, ainsi que le font les musiciens qui cumulent et associent toutes sortes de sons. Ce cas est tout hypothétique, et ne peut avoir lieu lorsqu'il s'agit de retracer des idées dans lesquelles le nombre des parties constituantes est pour ainsi dire déterminé. D'ailleurs cette multitude de variétés cumulées fantastiquement ne doit-elle pas être perçue d'une seule vision, c'est-à-dire dans un cadre ou espace déterminé? Sans cela il n'y aurait plus sentiment de rapports. Mais, s'il s'agit d'imiter, s'il s'agit d'offrir la beauté par cette imitation, il est évident que le nombre des variétés n'est point arbitraire, c'est-à-dire qu'il n'est point à la disposition de l'organe de chacun; il est soumis à la convenance qui exige la vérité par laquelle le nombre est fixé, et le caractère dans le mode optique du spectacle donné, caractère par lequel le nombre est aussi fixé; ainsi le peintre ne peut point, par exemple, introduire ou deux jambes ou deux bras différens dans une seule figure, il peut seulement varier l'aspect et tâcher de varier aussi la similitude de l'une ou de l'autre par les calculs de l'optique des lignes et du clair-obscur.

Un autre exemple qu'on pourrait choisir pour faire valoir encore ici le droit qu'a l'organe de la vue de préférer un grand nombre de variétés, c'est l'exemple

tiré des tableaux de fleurs. On vous dira : Voyez ce bouquet ; est-ce que la quantité des variétés qu'il offre n'est pas une vraie jouissance pour l'œil ; est-ce que le nombre infini des teintes, des formes, des grandes et petites masses de lumière, d'ombre, de reflets, d'objets fins et déliés, de masses larges et noblement épanouies, est-ce que cette diversité n'est pas un plaisir réclamé par l'œil tout seul, sans qu'il ait besoin de l'assentiment de l'esprit ? — Cette objection s'éloigne de la méthode et de l'analyse. — Dans un bouquet de fleurs, dit-on, l'œil a le droit d'exiger autant de variétés qu'il lui plaît d'en rassembler pour le charmer, et la convenance ne doit ni ne peut s'y opposer : une telle composition doit être tout de caprice, etc. — Je répondrai d'abord que la convenance dans ce cas a le droit d'exiger plusieurs conditions qui s'opposent à cette très-grande diversité. D'abord ce bouquet doit avoir un caractère, un mode, un style déterminé. Dans nos mœurs, par exemple, un bouquet blanc est virginal, et il devient symbole de l'innocence. Un bouquet enfin doit toujours avoir une espèce de signification, et cette signification, ce caractère doit être un, fort et très-reconnaissable. Voilà pourquoi une touffe de lilas ou de roses fait plus d'effet souvent qu'un amas de toutes sortes de fleurs incohérentes. D'ailleurs certaines fleurs ne peuvent guère se trouver associées avec d'autres, et il faut unité de choix et d'espèce. Les fleurs aussi doivent être contemporaines, c'est-à-dire de la même saison, et il n'est guère naturel de représenter des jacinthes avec des tubéreuses, etc. Mais la véritable réponse à faire à cette objection, c'est qu'il est faux que la diversité nous plaise par elle-même, quoique réduite à l'unité, si cette diversité ne provient

pas du caractère et de la propriété des choses. Et, pour en revenir au plaisir de la vue dans ce cas, de quel intérêt peut être pour le spectateur cette quantité de fleurs, de feuilles, de tiges, de boutons, etc. ? Le premier livre de botannique ne nous en offre-t-il pas autant ? C'est donc d'abord l'ordre dans la combinaison de ce rassemblement qui peut nous intéresser, puis la convenance qui prescrit le degré de variété et l'ordre qu'on aura su y apporter. Il est évident que, dans un tableau si multiple, c'est le plus souvent la patience du peintre qui nous surprend, et non la réunion de toutes ces diversités. Or cette patience peut se faire admirer sur un seul objet peu varié, dont les plus tenus détails seront minutieusement représentés et scrupuleusement exécutés.

Une autre réponse à donner, c'est que cette très-grande quantité d'objets différens produira à la fin, et malgré l'intention de les réduire à l'unité, des effets équivoques, c'est-à-dire, des duplicités et par conséquent la monotonie; car les extrêmes se touchent, et, à force d'introduire de prétendues variétés, on finit par répéter des choses semblables. En effet, toutes ces fleurs blanches, rouges, jaunes, bleues, doivent au total reproduire des masses semblables aux grandes masses qui devraient être uniques et principales, et il résultera de cette multiplicité une corruption de l'unité.

Ainsi, comme l'œil et l'intelligence, ou comme les sens et l'esprit ne font qu'un, quant à l'idée du beau, c'est, quoiqu'on en dise, l'intelligence qui détermine la quantité de variétés ou de parties qu'il convient d'assembler pour constituer un tout ou une unité intellectuelle, et l'esprit, en prescrivant cette quantité de parties qu'il convient

d'introduire, détermine en même tems le degré de beauté intellectuelle, et parvient à produire l'unité métaphysique qui lie la cause avec l'effet, le moyen avec le but. Si l'esprit prescrit un mode simple, il réduit le nombre d'unités ou de parties constituantes, et il en résultera le simple et le grand; car, dans un tout donné, moins il entre de parties, plus ces parties admises sont grandes : de là le sublime, l'austère, et toutes les qualités dont tant d'écrivains ont vainement cherché la source, bien qu'ils leur aient trouvé des noms. Je ne comprends pas autrement ce mot de Pline, qui nous apprend qu'Apelle avait cherché à restituer à l'art sa plus grande simplicité.

J'ai indiqué des exemples qui prouvent la nécessité d'éviter la variété; il convient peut-être d'en indiquer de contraires, et, pour n'en prendre qu'un seul au hasard, je dirai que le meilleur alphabet est, sans contredit, celui qui admet les lettres les plus variées et les plus dissemblables dans l'unité de son espèce : car, dans aucun cas, l'ordre ou l'unité ne saurait être proscrit. Quel est le but de l'alphabet? Il suppose deux moyens : le nombre convenable de signes et la diversité ou différence de ces signes. Or un triangle étant très-différent d'un cercle, on ne manquera pas d'adopter d'abord ces deux figures; on les appliquera même à l'indication des sons les plus fréquemment répétés. Une ligne verticale associée à un cercle est encore un moyen optique très-sensible, parce qu'elle offre beaucoup de variété et par elle-même et relativement à d'autres signes différens : on l'adoptera aussi, etc. Cependant il ne conviendrait point d'alonger trop, de grossir trop, pour les varier, certains signes; car il faut des majuscules, il faut des minuscules : la dimension sera

donc soumise à la régularité, à l'ordre ou à une certaine unité [1].

Quant à l'espèce d'ordre dans la disposition de toutes les variétés qui composent le multiple d'un tableau, lequel ordre donne au tableau un caractère suave et même monotone, lorsque cet ordre procure la graduation de toutes les parties optiques, ou un caractère heurté et même rude, lorsque les parties sont opposées, et fortement contrastées, etc., je ne dois point m'étendre ici sur ces questions, mais à leur lieu, bien que je les aie rappelées dans le titre de cette section : je dirai cependant que ces conditions sont évidemment distinctes du beau optique, et qu'elles se rattachent exclusivement au beau pour l'esprit ou à la convenance; car, parmi plusieurs combinaisons

[1] Comparons les signes de l'écriture grecque de certaine époque (puisqu'il s'est introduit des amalgames qui à la fin ont fait perdre la variété primitive des types antiques), comparons, dis-je, cette écriture claire, distincte, forte et facilement perceptible, avec l'écriture de nos plumes à la mode et dite anglaise, où d'interminables séries de lignes maigres, droites et dans la même inclinaison, produisent un monotone et languissant tableau. D'où vient cette manie ? De l'oubli ou de l'ignorance du principe. Autrefois on ne portait point de lunettes, et les vieux moines voulaient lire de loin dans les antiphoniers; aussi perçoit-on d'une longue distance les mots et les lettres des gros livres d'église. Une nouvelle mode vient depuis quelques années chagriner et les gens qui savent bien lire et ceux qui ne savent qu'épeler. Elle est encore anglaise, dit-on. Je veux parler de ces bisarres déformations et obliquités de capitales colossales qui effraient dans le titre des affiches. Encore un peu et on ne pourra plus, malgré leur grosseur, les déchiffrer. Albert-Durer, qui a produit de si utiles travaux, n'a pas manqué de nous donner comme types inviolables les meilleures proportions des lettres, ainsi que les moyens pratiques de géométrie de les obtenir. Mais, comme les modes qui prétendent tout changer, tout varier, finissent par se ressembler, peut-être qu'après les pâles coulées et les cursives capillaires, on en reviendra aux grosses et très-distinctes bâtardes du peintre de Nuremberg.

toutes conformes au plaisir de la vue, celle-là seule nous intéressera, qui sera en tout d'accord et en harmonie avec le caractère du sujet.

Ai-je démontré ce que c'est que la variété, en quoi elle diffère de l'unité et comment elle y prend sa source? Ai-je prouvé qu'elle n'est point la cause du beau, puisqu'elle n'est elle-même qu'un produit et qu'elle est toute soumise à la loi de la convenance? C'est du moins ce que je me suis exclusivement proposé dans les divers raisonnemens qui précèdent.

L'unité doit avoir lieu dans toutes les parties qui constituent l'apparence ou l'existence optique des corps.

Nous avons démontré ce que c'est que l'unité dans le tout, et nous avons reconnu que cette unité existe toutes les fois que les parties principales de ce tout sont elles-mêmes unes et non doubles; nous avons aussi distingué la différence qu'il y a entre multiple et variété, telle qu'on l'entend ordinairement : maintenant développons la théorie de l'unité, et appliquons-la à toutes les parties d'un ensemble.

S'il est nécessaire que toutes les parties constituantes d'un tout soient elles-mêmes unes dans leur tout particulier et subordonné, il est facile de concevoir que dans un tableau, par exemple, pour qu'il y ait beauté, il faut que toutes ses parties subordonnées offrent elles-mêmes l'unité. Ce résultat a rarement lieu : aussi les tableaux qui font voir un très-haut degré de beauté sont-ils très-difficiles à trouver. En effet, tel tableau qui offrira l'unité dans les lignes, déplaira souvent par la duplicité ou la

triplicité des lumières ou des principaux clairs; tel autre qui offrira l'unité et la beauté de clair-obscur, présentera aussi la duplicité ou la confusion des couleurs : et de ce total de quelques unités et de plusieurs duplicités résulte un effet mixte qui suspend le sentiment du spectateur, jusqu'à ce que l'intelligence vienne établir des compensations et reconnaisse à son tour des beautés ou des unités d'un ordre intellectuel et supérieur, mais qui seules néanmoins et sans l'unité optique, ne causeraient elles-mêmes qu'un demi-plaisir ou un degré moyen de beauté.

Les différentes parties qui constituent un tout, optiquement parlant, se rapportent à trois divisions principales qu'il est très-essentiel de bien différencier et que j'ai déjà indiquées : les corps apparaissent ou sont perceptibles au sens de la vue, 1° par leurs lignes et les contours de leur circonscription ; 2° par leur clair-obscur, c'est-à-dire, par les divers degrés de lumière qui rendent leurs formes sensibles à notre vue, et 3° par leur couleur. Les lignes des objets visibles ont toujours leur dimension, leur direction, leurs espacemens...; elles sont même internes et externes: le clair-obscur, qui se compose de clairs et de bruns inhérens aux objets, et de plus des lumières et des ombres, ces dernières étant des privations plus ou moins sensibles de la lumière, le clair-obscur, dis-je, offre toujours à l'œil la dimension, la direction, l'intensité de ces clairs et de ces bruns, de ces lumières et de ces ombres... La couleur des objets offre aussi dimension, direction, intensité, etc., ainsi que mélanges ou combinaisons... Telles sont les parties constituantes d'un tout optique.

Ceux qui ont voulu trouver exclusivement la beauté dans une ligne se sont donc trompés; car une ligne ou

un contour n'est qu'une partie de l'apparence. Or la beauté n'est réellement sentie que par la comparaison ou les rapports de toutes les choses ou de toutes les parties qui composent un tout, parties qui ne sont que brièvement indiquées ici. Si l'on objectait que les sculpteurs se dirigent ordinairement par le contour, il faudrait répondre que c'est pour mieux connaître les dedans en les jugeant de profil, et que, s'ils recherchent la beauté de ce contour, beauté qui doit se trouver sur tous les points, ils sont tenus aussi de rechercher les beautés du clair-obscur par le moyen des masses, car au fait ce sont les masses comparées qui font percevoir et sentir la beauté. Or le contour n'est pas la masse, il n'en est que la circonscription; lui seul n'est donc pas la beauté [1].

J'aperçois un tableau : il se compose d'une seule figure. Cette figure offre une seule ligne dominante, une seule lumière, une seule couleur, une seule ombre dominante, c'est-à-dire, principale et unique, optiquement parlant; cette ligne, cette lumière, cette ombre et cette couleur offrent l'unité dans leur dimension, leur direction, leur intensité; les autres parties du tableau ou de la figure sont secondaires et offrent des unités dans la même espèce,

[1] Si les résultats de la ligne serpentine ont été regardés par quelques écrivains comme produisant la beauté, c'est parce que cette ligne fait naître l'idée du mouvement, et qu'elle en répète quelques caractères : mais il est facile de reconnaître qu'en ceci c'est moins le plaisir de l'œil que celui de l'esprit, qui produit cette partie de la beauté. Barthez semble avoir bien saisi ce point de vue en parlant de cette ligne. « Les formes » circulaires et tournantes dans un objet vu en repos, concourent, dit-il, » à produire un bel effet, parce qu'elles rappellent à l'imagination les » idées de mouvement successif et gradué, d'autant que les idées de ces » formes et celles de ce mouvement sont le plus fréquemment associées » dans les phénomènes des corps mobiles. » Pag. 157. Théorie du beau.

c'est-à-dire, concordantes avec les unités principales, mais subordonnées, et cet ordre gradué d'unités s'étend jusqu'aux plus petites parties. J'en conclus qu'il y a parfaite beauté optique. Si à cette beauté optique se joint la beauté pour l'intelligence, si cette figure offre unité de caractère au physique comme au moral, si des unités secondaires et analogues fortifient cette unité principale et dominante, je dirai qu'il y a beauté optique et beauté pour l'esprit, et qu'on doit appeler très-beau et très-bon ce tableau; car il faut bien, d'après cette dernière qualité de bon, le supposer en même tems vrai. Mais je n'en pourrais pas conclure qu'il offre tel ou tel degré de beauté générale, et je n'assignerai le rang que détermine son degré de beauté, que quand je l'aurai comparé avec tous les beaux tableaux. Ce jugement est fort difficile, et il paraît que dans l'antiquité on n'a jamais décidé quel était parmi tous les beaux tableaux le plus beau; aussi n'est-ce qu'en imagination que l'on connaît le plus beau tableau possible.

Voulons-nous par opposition avoir l'idée d'un tableau sans beauté? Ce tableau ou ce tout pourra être, par exemple, composé de deux figures ou objets de même dimension, même direction et intensité de lumières, d'ombres et de couleurs, etc. Il n'y aura donc pas beauté, parce qu'il n'y aura pas unité. En effet, qui dit un, ne dit pas double; qui dit caractère, dit caractère un, compréhensible, perceptible dans ses qualités. Ce tableau pourra former deux beaux tableaux; mais considéré seul, il sera composé de deux parties disputantes qui emprunteront également à l'œil et à l'esprit leurs suffrages, leur faculté de sentir et de comprendre, et qui par conséquent affaibliront mu-

tuellement leur valeur au point que l'œil ne pourra pas trouver la beauté là où il ne perçoit qu'à demi, ni excellence là où se trouvent partagées la beauté et l'excellence, etc. Ce serait bien pis encore, si, au lieu de deux unités, ce tableau en offrait trois ou quatre dans ses principales parties optiques.

Il ne s'agirait donc, pourra-t-on m'objecter, que de séparer ces deux figures avec deux bordures, et d'en former ainsi deux tableaux, pour que vous les trouviez toutes les deux belles ? Oui. Mais, comme vous me demandez si je trouve beau ce tableau, c'est-à-dire, ce tout, vous ne me demandez pas si je trouve belles ces deux figures ou ces deux tous séparément. Ces figures peuvent donc être belles et le tableau peut n'être pas beau, ce qui certainement n'est pas la même chose.

Vous supposez, m'objectera-t-on encore, un cas qui n'a jamais lieu; car, dans un tableau composé de deux figures, il y en a toujours une qui est plus ou moins différente de l'autre. Cela est vrai : mais une ou quelques différences produisant quelques variétés, ne constituent pas précisément la beauté; il faut que cette différence soit assez grande pour produire l'unité par une variété principale. Ainsi l'unité n'existe pas dans un tout où une seconde unité cherchera à établir son empire. L'unité seule produit donc la beauté, par cette raison que j'ai établie que l'ame, ainsi que la vue, est une, et qu'elle ne peut se partager dans ses plus grandes affections [1].

[1] Il importe beaucoup de faire remarquer que cette différence ne doit pas être jugée au compas, mais de sentiment ; et un peintre qui prouverait que telle figure, telle ligne diffère d'une autre de tant de pouces, ou qu'une teinte diffère d'une autre, parce qu'il y a telle ou telle diffé-

Tâchons maintenant de restituer l'ordre et la beauté à ce tableau de deux figures. Cette seconde figure, dira-t-on, pourra moins disputer avec la principale, si l'on atténue l'effet vicieux de sa dimension, en la vêtant seule d'étoffes obscures. Je conviens qu'il y aurait par ce moyen modification dans le résultat ou dans la duplicité; mais, si sa silhouette se détache, comme celle de la principale figure, sur un fond clair qui conserve l'intégrité d'aspect de cette silhouette, cet artifice perdra de son effet. Cependant, ajoutera-t-on, employons les moyens de la beauté réfléchie et donnons à cette figure un degré d'intérêt moindre par l'expression, par la dignité du costume, par le caractère de quelques-unes des masses qui la constituent. Je conviens encore qu'il y aura modification; mais je ne reconnaîtrai et je ne ressentirai réellement la beauté que lorsque cette seconde figure cédera évidemment et réellement à la première par le sacrifice suffisamment proportionné, soit de sa dimension, soit de sa direction, soit de son clair-obscur, de sa couleur et de son expression à la fois. Ce principe étant lui-même un, il ne peut se plier à la faiblesse de nos goûts et à nos complaisances; et, comme on ne s'en écarte que trop le plus souvent, il convient de le mettre au jour dans sa plus rigoureuse intégrité.

Je viens de citer ces exemples, afin de disposer le lecteur à réunir dans son esprit les idées de lignes, de clair-obscur, de couleurs à la fois, comme constituant l'appa-

rence dans les doses, serait dupe de ces mesures. Le juge en fait de beauté, c'est le sentiment, quoiqu'en fait de vérité ce soit le compas, sauf le vraisemblable, qui est du ressort et de l'intelligence et du sentiment. Les artistes réfléchis tiendront compte de cette remarque.

rence et le caractère optique des objets. Il faut exposer maintenant quelques idées collectives sur ce point.

Dans un tableau de plusieurs figures, l'unité optique exige qu'une de ces figures soit dominante et une. La convenance exige que cette figure une et dominante soit la plus intéressante du sujet. Cette figure pourra être dominante par plusieurs moyens ou unités. Elle pourra l'être par sa disposition grande, simple et remarquable, par son clair-obscur distingué, par ses vêtemens et par leur couleur, par l'intensité de son caractère enfin, etc. Les autres figures doivent céder non-seulement à cette figure dominante, mais elles doivent se céder elles-mêmes les unes aux autres graduellement, en sorte que chacune devienne une unité subordonnée et à l'unité dominante et aux autres unités secondaires qui sont au-dessus d'elle; enfin doivent venir en dernier lieu les figures ou les objets tout-à-fait subordonnés et qui offrent des unités d'un ordre encore plus subalterne. Voilà ce qu'on appelle la multiplicité ou la variété dans l'unité. Il est facile de comprendre que ces unités subordonnées ne doivent point, par leur caractère trop étrange et trop différent, devenir de secondes unités principales et disputantes. La règle voulant donc que toutes les unités secondaires soient subordonnées et à la principale et à leurs supérieures respectivement, il doit résulter nécessairement de ce principe bien observé un concert harmonieux formé par toutes ces concordances subordonnées; car il y aura accord et non similitude, diversité et non dispute.

Appliquons encore cela au coloris. Par exemple, et pour nous rendre plus intelligibles, supposons que la couleur principale et dominante soit rouge : ce rouge sera

dominant ou par son volume ou par son énergie, ou par l'un et l'autre; ainsi aucune autre partie de ce tout ne doit offrir une couleur différente aussi dominante, soit par son volume, soit par son énergie... Tout tableau dans lequel on verra deux couleurs dominantes, telles que le rouge sur une figure, et le bleu, par exemple, sur une autre, n'offrira pas la beauté ou l'harmonie de coloris, puisqu'il offrira deux unités disputantes. En admettant la diversité de couleurs (autant toutefois que le mode du sujet ou le beau pour l'esprit, ou la nécessité des oppositions le comporte), il faut néanmoins soumettre cette diversité à l'unité ou à l'harmonie. Or c'est la rupture des teintes, rupture dépendant de la perspective, qui procure cette harmonie. Nous expliquerons cette question un peu plus loin, lorsqu'il s'agira exclusivement de la beauté du coloris.

Tel est le développement ou l'extension que nous devons donner constamment à la loi de l'unité, qui est le centre vers lequel on doit toujours rallier toutes les parties de l'art et toutes ses diversités.

Appliquons maintenant cette théorie à la disposition qui s'obtient par les lignes. Nous pouvons de suite trouver un exemple de ce manque d'unité et de beauté : c'est le fameux tableau de la Transfiguration, qui non-seulement péche contre l'unité intellectuelle, c'est-à-dire, contre l'unité de sujet et d'action, mais qui péche aussi contre l'unité de disposition; en effet l'œil du spectateur ne peut percevoir en même tems et avec facilité le tableau d'en-bas et le tableau d'en-haut réunis dans cette peinture. On peut dire aussi que la célèbre fresque du même maître, appelée la Dispute du Saint-Sacrement, offre un vice ana-

logue, en ce qu'elle renferme deux unités. On pourrait encore exposer beaucoup d'exemples semblables pris dans les plus célèbres tableaux. J'ajouterai en passant que c'est cette même loi qui veut que dans les paysages avec figures, ce soient ou les figures ou les paysages qui deviennent accessoirs, ce qui restreint et diminue la dimension relative ou de l'un ou de l'autre, etc. Cette règle est souvent violée.

Appliquerons-nous cette loi aux formes, en tant qu'elles se caractérisent par les lignes; nous verrons que l'unité est encore le principe et la clé de la beauté. On sait qu'il faut exprimer les caractères des lignes ou des formes du modèle dans toute leur intégrité. Ainsi ce qui est long doit être caractérisé long, et l'unité de ce caractère long doit être très-déterminé dans l'imitation; mais ce qui paraît rond dans ce même modèle ne doit pas être toujours représenté le plus rond possible (et ici commence la difficulté), parce que cette unité pourrait disputer par sa différence à l'unité dominante qui est la longueur, et n'être pas dans l'intention de la nature qui vise à l'unité. Ainsi, l'unité de caractère étant déterminée sur une figure, toutes les unités qui tendraient à sortir de ce caractère, doivent être modifiées et doivent rentrer dans l'unité principale qui est le but de la nature. Mais, je le répète ici, la figure humaine ne doit pas être considérée comme le type de la plus grande beauté optique, mais bien comme devant y concourir, quoiqu'on s'accorde à dire qu'elle est le type du plus grand beau géométrique. Il faut donc en supposant même ce beau géométrique, il faut, dis-je, le soumettre à une certaine disposition optique conforme à la beauté. Une forme qui nous paraît ronde est donc souvent une indication vicieuse du modèle, l'intention

de la nature étant de produire une forme un peu longue et qui rentre dans l'unité principale. Ainsi faire varié, ce n'est pas produire le beau ou le bon; pour le produire, il s'agit de restituer ou de conserver l'unité.

On voit maintenant que c'est ce principe mal compris qui a fait dire à certains écrivains que la belle ligne méplate était ronde en tendant à être droite, et droite en tendant à être ronde. Au surplus, il est si vrai que l'unité dans la ligne longue et svelte, par exemple, d'une figure de jeune fille, exige que toutes les parties de cette figure rentrent dans cette unité, cela est si vrai, dis-je, que la forme de son sein plaira moins si elle offre une unité différente, telle que la ronde, tandis que la figure est, comme je le suppose, évidemment alongée.

C'est encore ce que voulait dire Mengs dans ce passage fort remarquable de ses leçons pratiques, sect. 2 du dessin. « .... A la forme particulière des corps appartient encore » le rapport des parties, c'est-à-dire, l'analogie qu'il y a » entr'elles, à laquelle on donne communément le nom » de proportion. Je formerai de ceci un chapitre parti- » culier, lorsque je parlerai des proportions du corps hu- » main. (Il est bien fâcheux que nous ne possédions pas » cette partie théorique traitée par un artiste aussi obser- » vateur que Mengs.) Je ferai remarquer seulement ici » que chaque corps entier offre un caractère général, » c'est-à-dire que tout corps est composé de formes ou » carrées, ou triangulaires, ou rondes ; et, quoique ces » formes soient infiniment variées, elles conservent néan- » moins toujours le caractère que leur a imprimé la na- » ture, et qui sert à les distinguer. Quand on veut donc » parvenir à la beauté du dessin, il faut observer exacte-

» ment les formes caractéristiques de chaque corps, pour
» en donner une idée distincte dans les ouvrages qu'on
» fait, sans s'arrêter aux petits détails accidentels, et ce-
» pendant aussi sans négliger les parties, quelque petites
» qu'elles soient, qui servent à la construction des corps.
» Quand je dis petits détails, j'entends les choses acci-
» dentelles, comme, par exemple, si un corps sec avait
» pour accident un muscle gros ou rond, ainsi que cela
» peut arriver par l'usage continuel d'une telle partie, ou
» par une complexion particulière, ou par l'état de santé
» de l'individu; le peintre ne doit pas l'imiter : il faut
» qu'il suppose que cet homme est construit d'une manière
» uniforme dans toutes ses parties, afin de ne pas nuire à
» l'idée générale qu'il veut donner au spectateur d'un
» homme sec. Il en est de même d'un sujet robuste,
» svelte, gras, jeune ou vieux; car, dans un corps d'un
» caractère déterminé, il y a toujours quelque partie,
» quoique belle d'ailleurs, d'une forme et d'un caractère
» différent du tout ou de la majeure partie des autres
» membres qui en composent l'ensemble; mais ce serait
» un défaut révoltant que de blesser l'unité générale de
» ce corps, en imitant cette espèce d'erreur de la nature...
» Il est de plus nécessaire de ne point altérer, par quel-
» que motif que ce soit, ni le caractère, ni la forme, ni
» la proportion que la nature a donnée à un corps ou à
» quelqu'une de ses parties : voilà pourquoi, par exemple,
» il ne faut jamais donner aux muscles une forme carrée
» ou ronde, parce que ce serait changer la nature et
» contrevenir à ses lois immuables, en péchant contre la
» vraisemblance; mais on peut cependant embellir une
» partie, ainsi qu'alonger plus ou moins un muscle. De

» même, si la nature a fait une chose grande et une autre » petite, on se gardera de les réduire à une grandeur » égale; et bien moins encore de faire les petites grandes, » ou les grandes petites... Ce que je viens de dire de » l'idée générale et du caractère d'une figure entière, je » le dis aussi des formes carrées et des autres, non que » je prétende qu'il faille changer la forme particulière » des muscles ou des parties; je veux seulement faire en- » tendre que, si le muscle est d'une nature ronde, il faut » en faire les méplats petits ou les carrés plus angulaires » que ceux de tous les autres muscles, sans cependant » cesser de les faire paraître ronds, en comparaison des » autres qui ont une figure différente [1]. »

On lit dans les œuvres de Mengs le passage suivant, qui est de M. Dazara. L'auteur semble sentir cette nécessité de bien exprimer le caractère dominant des lignes du modèle, lorsqu'il dit : « Le visage de l'homme, par » exemple, est composé d'un front, de sourcils, d'yeux, » d'un nez, de joues, d'un menton, d'une barbe; c'est » ce qui forme ses grandes parties, et chacune en ren- » ferme beaucoup d'autres plus petites. Si le peintre ne » cherche qu'à bien représenter les parties principales » dont nous venons de parler, il aura un grand style; » s'il s'arrête de même aux secondes, son style ne sera » que moyen ou médiocre; lorsqu'enfin il descend dans » les plus petits détails, son style devient petit, mesquin » et même ridicule. »

[1] Ce passage de Mengs n'a sûrement pas reçu toute la clarté possible des éditeurs qui furent souvent embarrassés au milieu des manuscrits de l'auteur, surtout lorsqu'il abordait des questions techniques qui, comme celle-ci, étaient transcendantes.

Mais il faut le remarquer, le grand style est conciliable avec l'imitation des petits détails, et ici l'auteur semble n'avoir pas compris la force de l'unité, puisqu'il semble la redouter dans les petits détails. Au surplus, dans ce passage on veut indiquer l'obligation de bien conserver les caractères des formes, c'est-à-dire, leur unité.

N'est-ce pas encore la nécessité de l'unité dans toutes les parties du tout que veut recommander M. E. David, quand il s'exprime en ces termes : « Ce qui frappe d'abord » quand on regarde une belle figure grecque, c'est sa » grandeur et sa simplicité, c'est la valeur des parties » principales, la manière franche dont elles se distin- » guent, et tout à la fois l'accord qui les unit. L'œil au » premier aspect est saisi d'étonnement par un ensemble » imposant; bientôt il remarque les différentes masses, » les épaules, les reins, la poitrine; et ensuite, attiré par » la vérité de toutes les parties, il découvre d'innom- » brables finesses et reconnaît la chaleur de la nature » jusque dans les plus légers détails. » Mais, dans la phrase suivante, il semble avoir mis au jour tout le système de l'unité. « Un bel homme, dit-il, est mieux homme » que celui qui n'est pas beau ou qui l'est moins. »

Finissons par rapporter un fort bon passage qu'on trouve dans la Physiognomie de M. Süe, au sujet de l'unité dans les parties du corps. « Chaque partie d'un tout or- » ganique, dit-il, pag. 168, est semblable à l'ensemble, et » en porte le caractère. Le sang qui coule dans l'ex- » trémité des doigts a le caractère du sang qui circule » dans les veines du cœur. Il en est ainsi des nerfs et des » os; tout est animé d'un même esprit. Et, comme chaque » partie du corps se trouve en rapport avec le corps au-

» quel elle appartient, comme la mesure d'un seul mem-
» bre, d'une seule petite jointure du doigt, peut servir
» de règle pour trouver et pour déterminer les propor-
» tions de l'ensemble, ainsi que la longueur et la largeur
» du corps dans toute son étendue; de même aussi la
» forme de chaque partie séparée sert à indiquer la forme
» de l'ensemble. Tout devient ovale, si la tête est ovale;
» si elle est ronde, tout s'arrondit; tout est carré, si elle
» est carrée. Il n'y a qu'une forme commune, un esprit
» commun, une racine commune, c'est ce qui fait que
» chaque corps organique compose un tout, dont on ne
» peut rien retrancher, et auquel on ne peut rien ajouter
» sans en troubler l'harmonie, sans qu'il résulte du dé-
» sordre ou de la difformité. Tout ce qui tient à l'homme
» dérive d'une même source. Tout est homogène en lui:
» la forme, la stature, la couleur, les cheveux, la peau,
» les veines, les nerfs, les os, la voix, la démarche, les
» manières, le style, les passions, l'amour et la haine. Il
» est toujours un, toujours le même. Il a sa sphère d'ac-
» tivité dans laquelle se meuvent ses facultés et ses sen-
» sations; il peut agir librement dans cette sphère, mais
» il ne saurait en franchir les limites. Il faut cependant
» convenir que chaque visage change, ne fût-ce qu'im-
» perceptiblement d'un moment à l'autre, jusque dans
» ses parties solides; mais ces changemens sont encore
» analogues à la mesure de mutabilité et au caractère
» propre qui lui sont assignés. Il ne peut changer qu'à
» sa manière; et tel mouvement affecté, emprunté, imité
» ou hétérogène, conserve encore son individualité, la-
» quelle déterminée par la nature de l'ensemble n'appar-
» tient qu'à cet être-ci, et ne serait plus la même dans un

» être différent. Lavater dit qu'il rougit pour son siècle » d'être obligé de discuter des vérités aussi palpables. Que » dira la postérité, quand elle verra qu'il a en tant conté » pour prouver des propositions si évidentes et néanmoins » si souvent rejetées par ceux qui se disent philosophes? » La nature ne s'amuse pas à apprécier des parties détachées : ses organisations ne sont pas des pièces de rapport; elles se composent d'un seul jet. Ses plans sont » d'un même moment. C'est toujours la même idée qui » domine; le même esprit s'y fait sentir jusque dans les » plus petits détails : il s'étend à tout le système et en » parcourt toutes les branches. La nature ne travaille » point autrement; c'est sur ce principe qu'elle forme » la moindre des plantes, comme le plus sublime des » hommes. Un ouvrage qui ressemble à une mosaïque, » et dont toutes les parties ne dérivent pas d'une tige » commune qui porte sa sève jusque dans les rameaux » les plus éloignés, n'est l'ouvrage ni du sentiment, ni de » la nature. »

Nous verrons au chapitre des proportions plusieurs preuves de cette vérité; nous reconnaîtrons que la nature tend à l'unité qui est le beau, et qu'en embellissant on fait plus vrai et plus ressemblant au type qu'elle se propose dans les espèces, quoique par des écarts elle s'en éloigne en produisant les individus dont la corruption au reste est plutôt l'ouvrage des mœurs de l'homme que l'ouvrage de la nature elle-même.

Je tirerai de tout ce qui a été dit précédemment une conclusion qu'il est très-important de bien comprendre. Établir l'unité dans les parties constituantes d'une chose, c'est rendre ses parties entières et selon leur intégrité, ou

si l'on veut, c'est leur donner tout leur caractère. De même qu'un corps est composé de deux bras, de deux jambes, de deux mains, etc., et que, pour que les parties qui le composent soient ce qu'elles doivent être, il faut qu'elles soient unes et entières dans leur caractère, sans quoi elles ne seraient plus parties constituantes, mais parties imparfaites et incomplètes; de même toutes les parties qui constituent un tableau doivent être unes dans leur intégrité et leur caractère. Or, c'est par l'unité que l'on établit et que l'on constitue ce caractère ou ce complément des parties; et, s'il faut surtout que ce soient les parties les plus essentielles qui soient unes et complètes, il faut cependant pour la beauté et la perfection, ou pour mieux dire, pour le complément et l'existence réelle du caractère de toutes et par conséquent du corps qu'elles composent, que les petites et même les plus petites existent telles, c'est-à-dire, complètes ou parfaites elles-mêmes au moyen de l'unité. Cette explication doit suffire d'ailleurs pour réfuter les critiques qui objecteraient qu'il y a du danger attaché à cette doctrine qui prescrit le beau optique comme étant essentiel à l'art, tandis que la vérité lui est aussi essentielle. D'ailleurs je leur répondrai une fois pour toutes, que j'entends bien expressément qu'une heureuse disposition de lignes et de taches ne concourt point à la justesse de représentation; que je sais très-bien que les agencemens académiques et les divers systèmes de disposition en pyramide, en diagonale, etc., ont contribué à la corruption de l'art, par cela seul qu'ils ont servi de recettes à des artistes qui ne savaient ni voir, ni copier, ni chérir la nature, n'estimant que leurs combinaisons à la mode; en sorte que, si c'est une théorie funeste, que de

prescrire le beau ou l'arrangement optique comme unique ou principal moyen de la peinture, c'est offrir le complément de la théorie que de prescrire en même tems et la vérité et la beauté.

De l'unité dans les lignes ou dans les divers caractères des lignes. — Unité dans la direction des lignes. — Unité dans la grandeur des lignes. — Unité dans les écartemens des lignes.

Bien qu'il semble que tout le monde doive comprendre ce qu'on entend en peinture par lignes, je crois convenable de donner ici en deux mots une explication à ce sujet.

Par lignes, les peintres et les théoriciens veulent dire les directions des masses et des formes des objets. Ils prennent dans ce cas la partie pour le tout, et souvent la circonscription de l'objet pour l'objet lui-même. Ils disent que la statue du Gladiateur donne une ligne oblique, pour ne pas dire une masse dont la direction est oblique. Les lignes sont donc produites par des masses; et bien qu'il n'y ait souvent point de lignes réelles dans une peinture, on croit être autorisé à s'exprimer métaphoriquement et à dire les lignes d'un tableau, au lieu de dire la direction, la forme des masses ou des objets de ce tableau, etc.

Comme les caractères des lignes sont très-variés, je dois prévenir ici que l'application qu'il est nécessaire de faire du principe de l'unité à tous ces caractères des lignes conduit à des subdivisions qu'on sera peut-être tenté d'appeler subtilités; mais je répondrai que ces applications faites au divers caractères des lignes, sont des consé-

quences auxquelles il est nécessaire d'atteindre, et non de vaines recherches.

Si nous considérons donc les lignes produites par les masses des objets, nous reconnaîtrons dans ces lignes divers caractères; or il faut, pour que la beauté ait lieu, qu'il y ait application de l'unité dans tous ces caractères. Ainsi, par exemple, s'il y a dans le tout plusieurs objets principaux offrant à l'œil des lignes verticales ou tendant à la direction verticale, il doit y avoir dans le spectacle de toutes ces lignes plus ou moins verticales, unité et non duplicité. Si les lignes qui résultent des masses des objets principaux et dominans sont horizontales, cette même unité doit être observée, c'est-à-dire qu'elles ne doivent point être égales et semblables, mais qu'une de ces lignes horizontales doit être une et dominante, aucune autre ne devant lui disputer, soit par sa similitude, soit par son caractère trop différent et trop dominant à la fois.

Tous les jours on entend reprocher deux lignes pareilles, même parmi les parties subalternes d'un tout, comme on reproche deux couleurs pareilles ou deux formes pareilles. Lorsqu'un élève dit en composant : Là, je placerai ma principale figure debout; ici, l'autre figure sera assise; celle-là sera baissée; celle-ci sera un peu inclinée et dans une autre direction, etc., que cherche-t-il? L'unité dans chaque caractère; et c'est ce qu'il appelle variété : car, comme je l'ai dit, la conséquence de cette unité, c'est la variété. Or toutes ces différentes unités doivent être perçues d'une seule vision et ne doivent point produire duplicité, mais unité de sensation. Ici gît la difficulté, vu les différentes espèces de sujets dont quelques-uns en peinture nécessitent un grand nombre d'objets

qu'on veut et qu'on doit diversifier. Voilà aussi pourquoi les anciens préféraient composer avec peu d'objets, afin de conserver mieux l'unité qui est nécessaire pour produire la beauté, unité d'où découle la force, la clarté, la variété et la simplicité [1]. Passons à l'étude de ces divers caractères des lignes.

Les caractères optiques des lignes sont leur direction, leur grandeur et leur distance respective. Ces caractères comprennent, je crois, tous les autres, et par conséquent le caractère optique de toutes les formes de la nature. Pour qu'il y ait beauté, il faut donc qu'il y ait unité dans la direction des lignes, unité dans leur grandeur et unité dans leurs écartemens ou leurs distances respectives.

De l'unité dans la direction des lignes.

La ligne principale produite par la masse d'un tout optique ne concourra à la beauté de ce tout que lorsqu'elle aura une direction une et déterminée. Si sa direction est double ou équivoque, c'est-à-dire, s'il y a deux directions de lignes principales, il y aura laideur. Il est évident que de toutes les combinaisons de cette espèce, celle qui est la plus éloignée de ce principe, est celle qui se

[1] Barthez a reproché à Mengs d'avoir trop affirmé que les anciens composaient leurs tableaux d'un très-petit nombre d'objets : mais il n'eût pas fait ce reproche, qui est plutôt fondé sur l'érudition que sur la théorie de l'art, s'il eût bien compris en ceci l'intention des anciens. Ce n'était pas par un goût naïf pour la simplicité qu'ils ne représentaient qu'un petit nombre d'objets dans leurs tableaux, mais c'était parce qu'il est bien plus facile de conserver l'unité, la force et le caractère des objets, lorsqu'ils sont en petit nombre, que lorsqu'on en présente plusieurs cumulés à la vue. C'est donc trop légèrement que Barthez conclue, pag. 126, que le mérite essentiel de la composition n'a peut-être point été connu des peintres grecs les plus célèbres.

voit dans les lignes disparates d'une croix parfaite et régulière, et j'ajouterai de suite que, s'il est vrai que la grâce soit le mouvement de la beauté, on peut dire que les ailes d'un moulin agité lentement par le vent, qu'une araignée ou un crabe marchant lentement, offrent la laideur optique par excellence, l'idée de l'utilité de ces moulins et l'idée de la bonne conformation de ces animaux pouvant seule les rendre supportables à nos regards [1].

Dès qu'on exigea pour la construction des églises la forme de la croix latine, il n'y eut plus lieu à la beauté des temples. La croix grecque, qui avait la forme d'un T, à cause de la forme de la croix sur laquelle fut attachée notre Seigneur, était un peu plus rapprochée de la beauté. Néanmoins toutes les figures de Christ, dont les bras sont étendus très-horizontalement, sont absolument contraires à la beauté, par la disposition vicieuse des lignes.

Quoique j'admire l'Apollon du Belvédère, je confesse que la ligne presqu'horizontale du bras gauche ne me paraît pas heureuse, malgré la convenance de l'action et malgré cet effet tempéré par la chlamyde [2]. Ce principe m'a fait dire, au sujet du Panthéon, que dans un édifice dont la ligne principale était horizontale, l'introduction d'une ligne verticale détruisait toute la beauté en anéantissant l'unité; et c'est ce qui m'a fait blâmer tous les dômes élevés et placés sur de pareils édifices [3]. La cause

[1] Bien des personnes accoutumées à voir des moulins, sont plus choquées à la vue des télégraphes; mais on s'accoutumera aussi à voir des télégraphes.

[2] Aussi se place-t-on plus volontiers de côté pour contempler cette statue, afin de raccourcir un peu l'aspect horizontal de ce bras.

[3] M. de Châteaubriant conçoit parfaitement cet effet, lorsqu'il dit (Itinéraire, t. 1er, p. 97, en parlant des dômes) : « Il est assez majestueux,

de cette laideur s'explique par l'impossibilité de percevoir en même tems et de rapprocher des rapports si différens. Dans les grandes villes et de loin, l'œil n'est frappé que de la partie supérieure de ces édifices, et ils paraissent beaucoup plus beaux, parce que leurs parties inférieures étant masquées par d'autres bâtimens, l'œil ne perçoit pas le contraste déplaisant que forme avec le haut cette partie dont la ligne est discordante par sa direction horizontale, et parce qu'il ne perçoit pas à de grandes distances, à cause de l'effet des vapeurs interposées, les accessoires maigres et ridicules dont le mauvais goût les a surmontés [1].

D'après la même loi, deux lignes principales qui seraient tout à fait semblables dans leur direction, ne pourraient offrir la beauté, puisqu'il y aurait duplicité au lieu d'unité, et puisque la sensation serait partagée. Ainsi, deux figures, deux jambes, deux grands plis de draperies offrant la même direction de lignes ne sauraient plaire à l'œil, et ces lignes parallèles déplairaient même dans la convenance et la vérité de cette disposition. On remarquera ici et dans les autres cas analogues, que c'est de la principale ligne que je veux parler. Car il se peut que des lignes très-secondaires offrant une direction fort opposée à la direction de la ligne dominante qui sert de type d'harmonie, il résulte de ces petites lignes contrastantes qu'elles contribuent au contraire à manifester avec avantage par

» quand il est immense; mais alors il écrase l'édifice qui le porte. S'il est » petit, ce n'est plus qu'une calotte ignoble qui ne se lie à aucun membre » de l'architecture et qui s'élève au-dessus des entablemens, tout exprès » pour rompre la ligne harmonieuse de la cymaise. »

[1] Voyez les figures explicatives où ces mêmes principes sont rendus sensibles; ces figures servant à éclaircir la question de la disposition dans la composition.

leur opposition cette ligne type; de même que quelques petites masses de couleurs différentes font ressortir et donnent mieux l'existence à la couleur dominante. Tiziano a souvent eu soin d'employer cette espèce d'opposition.

La ligne principale du groupe du Laocoon a une direction un peu indéterminée, et elle paraît être autant horizontale que verticale, malgré l'élévation de la figure du père. Néanmoins, si son bras droit était placé très-élevé en l'air par la restauration, et qu'il offrît la prolongation ou continuation de la ligne oblique de la cuisse gauche, cet effet serait contraire à l'unité de direction de la ligne dominante, et il n'y aurait plus lieu à la beauté, puisque cette restauration apporterait dans le tout une ligne dont l'unité de direction serait oblique et formerait une seconde unité contraire à celle de la ligne principale et horizontale du groupe.

Cette règle m'a toujours réussi pour reconnaître les restaurations modernes des statues antiques [1], et c'est même par l'étude des restaurations que j'ai trouvé le principe que j'expose ici. En général, il est très-rare que les parties restaurées rentrent dans l'unité ou dans l'harmonie des lignes, et les statuaires paraissent avoir ignoré cette loi antique que les plus médiocres sculpteurs de l'ancienne Rome n'ont jamais osé enfreindre dans quelques lieux et à quelques époques qu'ils aient exercé leur art.

Les deux groupes des Tuileries représentant, l'un le

[1] Sans avoir la témérité de dire ici que ce principe pourrait servir à fixer les incertitudes des antiquaires sur la restauration ou sur les artifices des faussaires, je puis assurer que, si l'on veut se donner la peine d'en faire l'application à un certain nombre d'ouvrages antiques restaurés, on trouvera peu à peu choquantes des parties nouvelles qu'on tolérait avec indulgence, parce qu'on les regardait comme des nécessités de l'art.

Rhône et la Saône, l'autre le Rhin et la Moselle, n'offrent aucune ligne déterminée : il y a confusion et laideur. Voyez dans ce même jardin les copies faites d'après l'antique; leur ligne principale offre une unité déterminée; elle est débrouillée et se voit de loin. Comparez les autres sculptures modernes de ce jardin; elles produisent de l'équivoque, de la complication et du désordre.

Souvent le beau pour l'esprit ou la convenance vient apporter des compensations; et une disposition peu conforme aux lois du beau dans les lignes, paraîtra moins laide de la laideur générale, si l'action exprimée exige certaines lignes qui, ne convenant pas au beau optique, conviennent cependant beaucoup à l'intelligence et sont conformes au sujet. Toujours les Grecs ont su concilier l'un et l'autre besoin, soit de l'œil, soit de l'esprit. On voit que cette matière peut devenir très-étendue.

Ici je me crois obligé de prévenir une objection que feront peut-être les personnes qui, n'étant point exercées à faire l'application des lois de l'unité aux formes et aux lignes, ne manqueront pas d'opposer à cette doctrine des exemples empruntés à l'architecture. Elles lui opposeront donc la parité qui fait cependant, diront-elles, la beauté des édifices; elles citeront le bel effet de la régulière et semblable dimension des ailes des bâtimens, la régulière et semblable disposition des ouvertures et des colonnes même, etc. Ainsi il importe de répondre à cette prétendue objection.

Il convient dans cette réponse de mettre en avant les lois reconnues de la convenance qui prescrit dans les bâtimens une régularité dont l'effet se lie à la solidité, à la facilité de construction, et de plus à ce mode simple qui

doit dans cet art admettre souvent peu de diversité; nos critiques reconnaîtront aisément la justesse de cette considération. Mais une autre raison moins aisée à employer pour les convaincre, c'est celle qui dépend de la beauté optique, même dans la disposition ou la distribution des lignes. Je dirai donc 1° qu'il y a peu d'édifices carrés et cubiques, en sorte que toujours un des côtés domine en longueur ou en hauteur, et produit par conséquent cette espèce ou ce degré de variété. La plupart des temples et des édifices offrent des parallélogrammes, et leur face principale est toujours distinguée ou variée, soit par une porte, soit par un péristyle, un fronton ou tout autre objet. Au reste la convenance fait le plus souvent considérer comme un défaut cette association d'ailes et de pavillons qu'on remarque sur tant de bâtimens modernes. Car si on veut essayer en dessin de les faire appartenir à l'ensemble du corps principal, on reconnaîtra que presque toujours cette restitution de l'unité ferait un bon changement, à moins qu'il n'en résultât trop de gravité dans le mode après cette restitution. Voilà pourquoi au contraire la façade du château de Versailles du côté du jardin ne serait pas plus belle, si on abaissait et si on en faisait saillir les deux extrémités en forme de pavillons; voilà pourquoi j'ai déjà critiqué l'interruption de la ligne du fronton du Louvre. Enfin, si l'on suppose ce même changement fait à beaucoup d'édifices dont la grandeur ou l'unité fait le caractère, on reconnaîtra que c'est la conservation de l'unité qui produit réellement la beauté.

Le prétendu désordre architectural de quelques châteaux, tel que celui de Fontainebleau, par exemple, ne choquerait point, si l'œil pouvait saisir tous les bâtimens

à la fois et y distinguer celui qui serait dominant. Une foule d'édifices composés d'un grand nombre de masses, seraient aisément embellis, si on restituait cet ordre ou cette unité dans les grandes lignes, soit en diminuant les masses disputantes, soit en agrandissant celle qui tend à être principale et qui ne l'est pas cependant. Remarquons donc que la convenance et le mode sont pour beaucoup dans le jugement que nous portons sur ces édifices. La multiplicité des masses, des pavillons, des tours, etc., plaît ou déplaît à l'esprit, en raison de l'accord qui existe ou n'existe pas entre tel ou tel château, par exemple, et sa destination. Cette multiplicité choque, lorsqu'il n'y a ni opulence ni autorité dans ce château. Au contraire, la variété de plusieurs masses légères ne déplaira pas, s'il s'agit d'une habitation élégante et enjouée par l'aisance et le ton de ceux qui y demeurent; la sévérité des lignes dans une telle maison serait un contresens. On aperçoit déjà, j'espère, combien le domaine du beau intellectuel est étendu, et comment il peut compenser la faiblesse du beau optique dans certains cas. Mais en voilà assez pour exercer la sagacité des amis de ces sortes de questions. D'ailleurs il importe, pour raisonner complètement sur ce point, d'avoir examiné aussi les questions suivantes.

Unité dans la grandeur des lignes.

Deux lignes étant également grandes dans un tout ne produisent pas l'unité, mais la duplicité, et il n'en résulte pas pour l'œil la beauté. Il faut observer en passant que cet effet est bien plus sensible en sculpture qu'en peinture, c'est-à-dire qu'il est plus remarquable dans les groupes sur lesquels le coloris et le clair-obscur ne peuvent

pas établir des compensations. En effet, la ligne droite d'une statue est grande jusqu'à son extrémité; mais en peinture, souvent une draperie obscure paraît la diminuer de tout le volume de cette obscurité. Ces considérations se lient à l'unité dans le clair-obscur.

Le groupe d'Électre et Oreste conservé à la villa Ludovisi et copié aux Tuileries, est composé de deux lignes, dont l'une est moins grande que l'autre; néanmoins cette différence n'est peut-être pas assez sensible pour déterminer une beauté optique remarquable dans cette disposition. Le groupe de Castor et Pollux serait presque désagréable par sa disposition, si l'un des personnages n'était pas un peu sacrifié à l'autre, quant à la longueur de la ligne [1]; tandis que les Bacchus, appuyés sur des faunes et accompagnés d'accessoires dont les lignes sont beaucoup plus petites, offrent une bien plus belle disposition... Les figures égyptiennes, toutes droites, n'offrent pas la beauté dans la grandeur des lignes; car les lignes des bras et des jambes y sont développées également, et l'on imagine aisément combien s'améliorerait l'aspect de ces figures (je ne parle que de l'aspect et non de l'action), si un des bras était fléchi et rapproché du corps, ce qui diminuerait la longueur d'une de ces lignes égales, et si une des jambes, jetée et pliée en arrière, produisait à l'œil un raccourcissement.

Quand des lignes subalternes dans le tout forment en-

[1] Le respect pour les plus anciens types mythologiques a pu souvent faire conserver des imitations contraires aux règles du beau. On sait, au sujet des Dioscures, que ces deux frères étaient représentés dans la plus haute antiquité par deux espèces de poteaux égaux et placés parallèlement.

tr'elles des répétitions de grandeur et de direction, alors il y a des degrés de moins dans la beauté optique; mais la beauté générale peut cependant subsister. Il n'en est pas ainsi toutefois, lorsque quelques variétés entre les lignes subalternes sont très-grandes et discordantes, car alors il peut y avoir laideur. On voit encore ici que le but n'est pas de rechercher des variétés, puisque la nature du sujet en comporte toujours un certain nombre, mais que le but est de subordonner toutes les variétés ou unités secondaires qui sont essentielles dans un tout, à l'unité principale. Je passe à l'unité dans les distances des lignes.

De l'unité dans les distances ou écartemens des lignes.

Le même sentiment qui exige qu'aucune ligne ne cause une perception difficile ou pénible à la vue par sa trop grande variété, nous fait reconnaître aussi que les distances respectives entre ces lignes, doivent suivre une certaine symétrie harmonique dont le principe est encore l'unité. En effet, si toutes les parties du corps, par exemple, mais surtout si les extrémités étaient rapprochées du centre qui est le torse, et si elles ne produisaient point d'angles très-saillans qui les éloignassent de ce centre, si dans ce cas, dis-je, un des membres offrait seul une ligne dont l'éloignement fût très-différent de l'éloignement des autres parties, il n'y aurait pas lieu à la beauté, puisque cette variété discordante ou cette unité trop dominante nous forcerait à une perception particulière et difficile. C'est par cet équilibre et cette unité dans les éloignemens respectifs qu'on apporte dans une figure cet ordre et cette beauté optique dont l'effet est si agréable, lorsqu'il se rencontre sur des formes belles, animées et convenables; et

c'est ce désordre et ce défaut d'unité dans les parties de tant de figures modernes qui les rend laides, sans agrément, sans décence et sans simplicité.

Remarquez sur les médailles antiques que dans une figure debout, par exemple, si un bras abandonnant le centre par son action, présente une ligne fort écartée du corps, alors de l'autre côté et non vis-à-vis, mais plus haut ou plus bas [1], vous retrouverez une autre ligne équivalente produite par un accessoire quelconque, lequel rétablissant l'équilibre dans les écartemens ne fait point paraître contraire à l'unité principale cette ligne sortante et produite par le bras en action.

L'inspection des médailles est très-propre à faire reconnaître ces principes. On y peut voir aisément que les anciens considéraient l'homme comme tout autre objet ou comme tout ornement quelconque, lequel, pour paraître beau, devait être, malgré le vrai et le convenable, soumis aux calculs de la disposition; et nos médailles n'ont un aspect si différent de celui des médailles antiques, qu'à cause de ce mépris pour l'ordre et de cette recherche affectée des variétés diffuses et discordantes, variétés qu'on a cru devoir être des qualités essentielles du beau.

On peut considérer aussi les lignes comme produisant des angles déterminés, et l'on doit en éviter les répétitions, puisque l'unité est l'opposé de la duplicité, et puisque l'œil qui perçoit avec plaisir un angle quelconque et d'autres angles subordonnés qui produisent la variété, ne perçoit

[1] Non vis-à-vis, parce que ce serait produire une disposition horizontale qui disputerait à la disposition verticale de la ligne une et dominante.

qu'avec peine deux angles égaux et éprouve en partie l'effet de la laideur [1].

Que l'on regarde donc les parties ou comme des lignes formant des angles, ou comme des masses placées dans de certaines directions et à certaines distances, et affectant telle ou telle espèce de forme, le principe est le même; et ces parties doivent toutes rentrer dans l'unité générale. Ainsi, supposons que le bras du Laocoon soit dans la restauration très-écarté de la tête, tant par l'humérus que par l'avant-bras, cette disposition serait vicieuse en ce qu'elle différerait trop par son écartement excentrique de celui des autres parties qui composent la silhouette de ce groupe; ce bras doit donc rentrer vers le centre et se replier en groupant un peu sur la tête. C'est ainsi au surplus que je l'ai vu sur un fragment antique représentant le même sujet. Je citerai encore pour exemple la figure de St Paul, qui est sur les marches de St-Pierre de Rome; car non-seulement son bras sort du corps à angle droit, comme je l'ai déjà remarqué, mais l'épée qu'il tient verticalement de cette main se trouve à une distance du corps d'autant plus désagréable, que tout le reste de la figure est concentrique et sans angle très-saillant, et que le côté opposé à cette épée est droit et n'offre aucune ligne excédente en dehors.

L'unité d'écartement des lignes peut encore s'appliquer

[1] Dans la silhouette que fait un portrait buste sur son fond, on aperçoit aisément si deux angles égaux et situés sur la même ligne ont lieu; tels seraient les deux coudes, par exemple, ou les deux bords d'un chapeau ou tout autre objet. Je cite cet exemple, parce qu'il est aisément sous les yeux de tout le monde. On remarque dans plusieurs peintures et bas-reliefs antiques le soin de l'artiste pour déguiser et rendre moins sensibles des angles nécessaires et inévitables.

à un autre cas, c'est celui où les parties éloignées du centre seraient toutes à un écartement égal de ce centre, et de plus à un écartement égal entr'elles. Quelques figures de bas-reliefs antiques font voir des faunes dansans, un peu écarquillés à la manière de nos arlequins, et offrant cette similitude d'angles et d'écartemens vicieux que je signale ici. De semblables figures pourraient servir de démenti pour nier que les anciens procédaient d'après les doctrines que nous exposons ici; mais remarquons que le principe de la convenance nous garantit et nous justifie encore ici : car ce faune, représenté dans le mode violent ou phrygien, exprime la fureur, le délire et l'ivresse, et cette considération rend cette même figure bonne et conforme au sujet, bien que l'unité des lignes y soit altérée par cette disposition.

Toute cette théorie du beau dans les lignes ne pourra être bien comprise que lorsqu'on aura repassé dans son esprit une multitude de comparaisons toutes rattachées au grand principe de l'unité. Au chapitre de la disposition, je ne manquerai pas de faire l'application de cette même théorie.

Il est facile par plusieurs moyens de vérifier si une figure ou un objet quelconque est disposé dans l'ordre optique qui constitue la beauté dans les distances ou écartemens des lignes ou des parties; je vais en indiquer un qui me paraît fort simple, et qui consiste à supposer une ligne qui passerait par tous les points extrêmes de la figure. Si cette ligne produit une forme à peu près symétrique, il y a lieu de croire que la figure est disposée suivant le principe de l'unité dans les distances des lignes ou des masses, puisqu'aucun point extrême n'entraîne l'œil trop

loin. Si au contraire, cette ligne fictive était attirée trop loin hors du centre par une partie qui s'éloignerait trop de la masse principale, il est certain qu'il faudrait que cette ligne fictive, pour conserver son espèce de régularité, sectionnât ou retranchât la masse excédente, et alors l'œil abandonnerait cette même masse et la rejeterait endelà de l'unité de la ligne de circonscription.

Quant aux autres moyens pratiques de reconnaître l'unité de direction de la ligne principale, ainsi que l'unité de longueur ou de dimension, je crois inutile de les indiquer ici, la démonstration du principe étant assez claire par elle-même. Cependant, si dans ces études si importantes on a recours au moyen fort simple de rendre mobiles les parties en les découpant, on abrégera beaucoup ces recherches et on sentira à merveille l'effet des différens résultats que j'indique ici relativement à la beauté optique ou au plaisir de la vue.

J'ai déjà dit que toutes ces divisions, toutes ces conditions multipliées que je suppose nécessaires pour compléter la beauté, passeraient peut-être aux yeux de beaucoup de lecteurs pour des subtilités, pour des recherches inutiles et plus embarrassantes à comprendre qu'essentielles à observer; mais je préviens ces personnes qu'elles ne raisonnent ainsi, que parce qu'elles réfléchissent peu sur les besoins de l'art. Car, s'il est vrai que le principe soit bon, toutes ses applications sont importantes à connaître, puisqu'il arrive presque toujours qu'un de ces cas qui dans la théorie paraît peu essentiel, est souvent le cas particulier dans lequel le peintre se trouve en tel ou tel tableau. Je m'explique. Ne peut-il pas arriver que le sujet soit tel que l'unité dans la direction des lignes, soit l'unité

importante à conserver ? Ne peut-il pas arriver que l'unité dans la longueur des lignes, soit l'unité la plus remarquable, la plus dominante ? Tout cela dépend du sujet ; et s'il est vrai que l'obligation de remplir toutes ces conditions à la fois dans un seul tableau soit une obligation chimérique, et que la perfection ou le complément du système de la beauté optique soit imaginaire, vu les compensations par d'autres qualités ou beautés, il n'en est pas moins vrai que dans la théorie tous les cas doivent être exposés et toutes les combinaisons suivies et raisonnées. Ainsi aucune de ces applications n'est plus indifférente que l'autre, et toutes sont essentielles à la théorie complète du beau et de la peinture.

Mais, objectera-t-on, tous les modèles antiques offrent-ils ces calculs et tout ce système ? Il faudrait ici une longue réponse ; je dirai seulement qu'en général ce principe se trouve observé dans les productions antiques, et que, si l'on rencontre des monumens où toutes les conditions de la beauté ne sont pas remplies, cela tient à certaines causes que je vais tâcher d'expliquer ici en passant.

Lorsque les arts ont dégénéré chez les anciens, ou pour mieux dire, lorsque les préceptes furent oubliés et confondus, il arriva que l'on fit des traductions fausses des modèles d'un art dans un autre, et en voici un exemple. Les frises et tous les ornemens qui décorent les surfaces longues très-étendues, furent disposées selon le principe qui voulut que l'œil parcourût sans peine ces surfaces, et pour cela, il fallait réduire à une espèce de symétrie ou de parité tous les objets qui composaient cette décoration ; alors les artistes répétèrent symétriquement et régulièrement les espaces, les distances, le volume des objets,

leurs lignes, etc. Cette espèce de monotonie et ces unités à côté d'autres unités dans ces espèces d'ornemens, n'étaient point un vice, puisque l'œil ne devait point y percevoir des rapports dans des espaces particuliers et limités, mais bien dans l'intégrité de la série de ces frises, série qui constituait l'unité générale que l'œil comparait ensuite à d'autres grandes unités, telles que les espaces lisses et les autres grandes masses décorées. Il en est résulté que ces frises, ces ornemens offrent effectivement des lignes doubles, soit dans leur direction, soit dans leur longueur, etc. Plus tard les peintres empruntèrent aux sculpteurs et aux peintres auteurs de ces décors généraux, la même disposition qui se remarquait sur quelques parties de ces frises, et en cela ils agirent inconsidérément, confondant ainsi les élémens de deux choses différentes. En effet, on ne peut faire un tableau bien disposé en copiant le fragment d'une frise; car le cadre qui détermine dans un tableau la circonscription du total de la composition, est fixe, tandis qu'il est indéterminé ou arbitraire sur cette frise. On rencontre donc quelquefois dans les cabinets des bas-reliefs qui, soit parce qu'ils sont fragmentés, soit parce qu'ils ne sont que des parties empruntées à de plus longs bas-reliefs, pèchent contre l'unité de disposition. Ainsi les peintures et même les bas-reliefs antiques, où cette loi serait blessée, ne prouvent en rien qu'on ait ignoré cette loi. Il faut ajouter que dans les anciennes écoles on n'avait pas encore réduit en maxime fixe cette théorie des lignes et des masses, et que c'est aux peintres célèbres (Pline le dit en parlant de Parrhasius) que la sculpture dut la vraie connaissance de ces artifices aussi ingénieux qu'essentiels à l'art; en sorte que, s'il est

probable que très-anciennement, c'est-à-dire dans l'école de Polygnote, par exemple, et de Polyclète, cette théorie n'ait pas encore été bien déterminée, et que beaucoup plus tard elle ait été oubliée ou négligée, il n'en est pas moins certain qu'elle fut respectée et rigoureusement observée au moins depuis Apelle et Praxitèle, jusqu'à la décadence de l'art.

De l'unité dans les clairs et dans les bruns, ou dans le clair-obscur.

Il doit y avoir unité dans les clairs et dans les bruns pour produire la beauté, c'est-à-dire que la masse de clair doit être une, ainsi que la masse de brun, en sorte qu'aucune autre masse disputante ne détruise cette unité. Mais, par le même principe, ce doit être ou la masse claire ou la masse brune qui joue le rôle principal et dominant, et elles ne doivent point être égales en valeur, ce qui causerait une espèce de duplicité optique et intellectuelle. On peut encore ajouter que l'unité du clair-obscur, s'il constitue dans le tableau un spectacle incolore dominant, ne doit point être corrompu par des couleurs qui tendraient à devenir elles-mêmes spectacle dominant.

Notre intelligence est une, et notre vue, malgré la duplicité de son mécanisme, est elle-même une. En effet, si nous supposons nos yeux encore plus écartés l'un de l'autre, nous ne concevrons toujours qu'une seule et unique perception. Ainsi, la vue étant une, elle ne peut percevoir complètement et uniquement deux sensations à la fois. Sa jouissance, il est vrai, ou son activité, n'a lieu que successivement sur les corps multiples, mais dans chaque instant de perception elle ne voit réellement que

des objets ou des parties uniques, etc. [1] Ces propositions, fondées sur la nature, peuvent servir à démontrer la nécessité de l'unité dans le clair-obscur. Mais il faut avant tout considérer ici les clairs et les bruns, sous le rapport de l'existence optique des formes.

Tous les corps apparaissent par la lumière et par l'ombre. Si la privation de lumière a lieu, les objets n'existent plus pour les yeux. Nos yeux sont tellement habitués à juger des objets par l'apparence de leur clair-obscur, qu'ils sont souvent trompés par les illusions de l'art ou par de simples accidens. Prenons de suite un exemple. Supposons l'Apollon du Belvédère exposé à des jours et sur des fonds apprêtés et artistement calculés pour contrarier tous les résultats ordinaires de l'apparence; supposons encore que, pour détruire l'effet des réflexions lumineuses de cette statue, on couvre certaines parties de couleurs sombres, et que, pour déguiser l'obscurité des creux, on les illumine en y appliquant des couleurs très-claires : il arrivera que les observateurs les plus exercés qui considéreront cette statue exactement du point de vue fixe qui leur sera prescrit, et qui pourrait n'être pas éloigné, seront forcés de convenir qu'ils n'aperçoivent aucune forme distinctement, et qu'ils ne sauraient rendre compte de l'objet qui leur est ainsi exposé. Voilà donc la plus célèbre statue du monde qui ne sera trouvée ni belle ni laide, puisqu'elle ne sera point suffisamment apparente [2]. Maintenant supposons que l'on modifie cette illu-

[1] De Piles a très-bien senti ce principe (Voy. dans son Cours de peinture le chapitre du clair-obscur); mais ni lui ni d'autres ne l'ont appliqué, soit aux ombres ou aux bruns, soit aux couleurs.

[2] J.-J. Rousseau disait un jour à Bernardin de St-Pierre : « Les peintres

sion et cette tromperie, et qu'on rende à quelques parties principales leur apparence naturelle, l'œil reconnaîtra alors une statue d'homme nu. Mais, pour la discerner et la juger en entier, l'œil exigerait moins de déguisement encore. Cette fameuse statue pourrait ainsi passer par tous les degrés d'apparence et être jugée de plus en plus belle successivement. Figurons-nous donc qu'elle soit exposée ensuite à une seule lumière et que son apparence ne soit contrariée en aucune partie, alors on distinguera les formes, leurs rapports, leur ensemble, et on jugera déjà de sa beauté par son apparence. Mais, si l'on choisit la plus belle lumière; si le jour naturel, qui est celui d'en-haut, fait valoir à nos regards ces belles masses de clair-obscur, ces repos, cette fusion de formes, cette harmonie qui constitue la beauté optique, tous les yeux seront frappés d'admiration; et l'esprit ensuite, reconnaissant Apollon, jugera cette statue la plus belle image de ce Dieu. Qu'après cela l'artiste, dont l'imagination s'élève à de plus hautes régions du beau, ajoute mentalement un plus bel accord, de plus belles combinaisons visuelles, l'idée de la beauté sera chez lui d'un degré plus élevé.

J'emprunte une autre comparaison. Qu'on fasse voir un dessin du Panthéon, dessin dans lequel on n'aura tracé que des lignes; un homme de goût, qui ne sera pas architecte, y reconnaîtra, il est vrai, un bel ensemble : cependant, s'il voit dans ce même dessin l'effet de la lumière

» donnent l'apparence d'un corps en relief à une surface unie; je voudrais » bien leur voir donner celle d'une surface unie à un corps en relief. »

« Un beau plâtre, dit Falionet, au sujet de la statue de Marc-Aurèle, » est un babillard qui ne cache aucun secret; l'égalité de sa couleur les » dit tous. »

et des ombres, il le jugera plus beau. Qu'ensuite on offre à sa vue, sous un beau jour, un petit modèle en relief du Panthéon, il admirera bien plus encore; mais, s'il voit le Panthéon lui-même, il reconnaîtra dans ce fameux temple la plus belle production de l'art, et s'il le voit sous le jour, sous le ciel le plus favorable, si ces grandes masses d'ombre et de repos ne sont pas interrompues par des effets de clair-obscur discordans, il jouira d'un spectacle admirable. Son esprit comparera ensuite le rapport du bon au beau, et il jugera que ce précieux reste des anciens est un des plus beaux monumens qu'on connaisse. Telle est la beauté dans la nature; elle a ses degrés et elle n'existe la plus intense que sous la plus belle combinaison de clair-obscur, de coloris et de lignes.

Qu'un paysagiste dérange l'ordre, le calcul et la proportion de ses masses, de ses repos, de ses demi-tons, le plus beau site dans son tableau perdra toute sa beauté. Il en est de même de la plus belle femme; elle paraîtra bien plus belle encore, si elle sait composer l'apparence de toute sa personne suivant les lois du plus beau clair-obscur. Que les rapports de la tête aux ajustemens, des ajustemens à l'ensemble, forment un tout parfaitement proportionné; que des tons harmonieux ne détruisent point ce beau calcul, cette femme sera parfaitement parée. Combien de grâces ne rendrait point la coquetterie à un artiste qui démontrerait au beau sexe les moyens faciles d'ajouter à la nature en suivant en tout ses lois, et qui en expliquerait clairement les secrets? Mais non, la mode a bien une autre éloquence; on l'a comprend bien mieux, on lui obéit bien mieux qu'à la nature.

Revenons à notre principe, et puisque la mode n'a rien

à faire dans nos recherches artistiques, nous nous rencontrerons peut-être avec un des principaux secrets de la nature.

Si la vue est une, le peintre ne doit point la partager par deux spectacles égaux en valeur. Ainsi une masse dominante de lumière est nécessaire dans un tout optique quelconque, pour que l'œil y trouve de la beauté, et une masse dominante de brun est nécessaire par la même cause et pour la même fin, quoique cette masse brune ne doive point disputer, par sa valeur ou par le rôle qu'elle joue, avec la masse claire principale. Je n'entends pas dire que, pour qu'une masse soit dominante, elle doive être unique et seule dans le tout : nous verrons au contraire que les masses très-subalternes en volume et en intensité servent à faire valoir et à caractériser la masse dominante. Mais je dis qu'elle doit être une, ce qui ne veut pas dire unique. Quelquefois Rembrandt jetait une seule masse claire au milieu d'un fond obscur, et n'y ajoutait aucune autre masse de clair, quelque petite qu'elle pût être. Cette méthode n'est point conforme à la règle du beau optique parfait, et un tel effet ne peut être beau, qu'autant que le sujet l'exige absolument, puisque, comme je l'ai dit, c'est la nature du sujet ou la convenance qui prescrit la quantité de variétés lumineuses ou le nombre des masses claires qu'il faut introduire dans le tableau ; et je pense que, si le sujet n'en exige qu'un petit nombre, le tableau n'en est pas moins beau, malgré ce peu de diversité, puisqu'il est tel qu'il doit être selon son caractère ou selon la convenance. Au surplus cette masse une de clair est toujours variée ; il s'y trouve un point dominant, des demi-clairs ; elle est composée de masses particulières qui

ont chacune leurs lignes, leur volume, leur direction, etc., etc.

Un petit point lumineux, noyé dans une trop grande masse d'ombre, est contraire au principe de l'unité optique en ce qu'il en résulte duplicité, comme je l'ai donné à entendre précédemment, c'est-à-dire que l'œil est autant affecté par la grande masse obscure que par ce petit point lumineux, et qu'il ne saurait réunir sans efforts en une seule perception deux sensations si contraires. Cet effet sera expliqué dans le chapitre du clair-obscur [1].

On comprendra maintenant l'influence du clair-obscur sur la beauté sensible, et l'on reconnaîtra que le peintre

[1] Une figure toute vêtue de blanc et peinte sur un fond noir déplaît à l'œil par plusieurs raisons, et entr'autres par la brusque opposition du noir au blanc et par la monotonie de cette opposition qui fait donner le nom de fantôme à cette figure. Mais une raison que je n'ai vue expliquée nulle part, c'est que dans ce cas ce n'est pas précisément la masse claire qui triomphe, c'est tout autant la masse brune. En effet, éclairez quelques parties du fond, et la masse claire agrandie par ce fond deviendra principale et plus une par le contraste d'un clair subalterne. Faites le contraire, c'est-à-dire, diminuez le volume de la masse claire en l'obscurcissant en partie ou en la retrécissant effectivement, alors la masse noire deviendra principale. Combien de fois un fond qu'on a éclairci n'a-t-il pas ajouté au bon effet par cette seule raison, et indépendamment de l'amélioration qui produisait la suavité et la diversité exigée souvent par le mode du sujet? Ainsi donc, le principe de l'unité veut que dans un tout la masse de clair et la masse d'obscur ne jouent pas un rôle aussi important l'une que l'autre, mais que l'une soit sacrifiée et moindre. C'est ainsi que dans un portrait d'homme vêtu en brun, il ne faut pas que le brun soit tellement étendu et tellement puissant, qu'il dispute au clair de la tête, ou bien il faut changer le parti de clair-obscur et faire en sorte que ce brun triomphe par sa force et que l'unité de clair soit soumise à cette unité brune, qui aura tout le ressort et toute la valeur possible. Certains paysages et portraits flamands vus en pied peuvent servir à démontrer cette proposition, etc. On atténue aussi l'effet très-obscur du brun en ne l'opposant pas à un fond trop clair, etc.

peut à son gré rétablir en cette partie de l'apparence le meilleur ordre dans les rapports, c'est-à-dire, l'unité ou l'harmonie.

La couleur, ou plutôt le ton de couleur lui-même, peut être considérée comme appartenant au clair obscur, et entre deux femmes également parfaites à tous égards, on est assez généralement d'accord que celle qui sera un peu blonde sera la plus belle, optiquement parlant, à cause de l'harmonie du clair-obscur qu'offre la transition de ses cheveux à sa peau, surtout si quelques oppositions obscures font ressortir son éclat. Les personnes qui préfèrent les brunes, conviendront que ce sont des motifs de convenance appartenant aux idées et non au plaisir des yeux, qui déterminent leur préférence. Remarquons en passant que les oppositions servent à caractériser l'unité, en sorte que, si l'on n'était pas aidé par la méthode de l'analyse, on serait peut-être tenté de prendre les oppositions, qui ne sont que des moyens d'évidence, pour des causes directes du beau.

La poudre, que l'on a mise si long-tems sur les cheveux, ne produisait d'autre effet que cet accord harmonieux qui détruit la trop grande variété entre le noir des cheveux et le blanc de la peau. Ainsi l'on tombe dans un excès contraire, quand on se couvre la tête d'une masse très-blanche qui contraste durement avec le teint, lorsqu'il est brun. Chez les vieillards dont la tête est blanche, on remarque moins de désaccord, si les sourcils, la barbe et les cheveux participent de cette même couleur. Lorsqu'on réfléchit que cette poudre que l'art ajoute, convient encore moins aux hommes et aux jeunes gens faits, ce raisonnement ne prend point sa source dans le sentiment du beau optique, mais dans le sentiment des convenances.

L'unité est donc le grand secret du clair-obscur. Plusieurs peintres l'ont aperçu, mais peu l'ont bien compris, quoique la règle qui prescrit de n'employer qu'une principale lumière ait embelli beaucoup de tableaux. Tout ce qu'on a écrit sur ce sujet n'est ni débrouillé, ni simple, ni complet, parce que le principe premier n'a point été établi. Un peintre [1] vient de répéter récemment que l'harmonie du clair-obscur sera toujours agréable, quand la lumière et l'ombre formeront de grandes parties... Cette maxime est très-bonne, mais elle n'est point complète. De grandes parties peuvent exister, sans offrir des combinaisons qui produisent réellement la beauté; elles peuvent même offrir des combinaisons qui y soient contraires. D'ailleurs les petites parties, nous venons de le dire, sont très-nécessaires aussi pour caractériser l'unité des plus grandes, et souvent même elles sont absolument nécessaires à l'exactitude de l'imitation qui doit les exprimer; mais l'ordre dans ces petites parties, l'art doit le rétablir de manière à recomposer l'unité ou l'harmonie : or c'est cet ordre qu'il fallait définir dans la théorie [2].

Je ne poursuivrai pas plus avant l'étude de ce principe qui doit s'appliquer aussi, comme je l'ai dit, aux masses de brun parmi lesquelles une doit être dominante et qui doivent toutes être secondaires les unes par rapport aux autres.

[1] André Lens.

[2] L'exemple de la grappe de raisin, proposé par Tiziano, est un moyen ingénieux de démontrer la nécessité de réunir en une seule grande masse les petites masses que le hasard disperse; mais on n'a guère considéré cette grappe sous le rapport des volumes ou des intensités de clairs et d'obscurs, et on s'est contenté d'y voir une preuve de la nécessité de grouper et de réunir.

Nos sculpteurs qui, dirigés par l'antique, cherchent l'harmonie dans leurs figures, auraient, je crois, un moyen de plus d'y parvenir, s'ils adoptaient ce principe d'unité dans le clair-obscur, principe qui constitue une partie de la beauté. Si, après avoir épuisé, par exemple, toutes leurs idées de vérité, de correction et de convenance sur les parties, dans une figure juvenile dont tous les membres sont arrondis, dont le clair-obscur doit être doux et harmonieux, si, dis-je, ils ont modelé un pied ou une main dans une manière trop articulée, trop ressentie, et dont les formes sortent par leur effet de l'unité de clair-obscur, qu'ils se rappellent notre principe, et ils apercevront que ces parties trop prononcées offrent, outre le défaut d'unité métaphysique, un clair-obscur trop varié, trop discordant, enfin d'une espèce étrange. Si donc ils ont réfléchi sur ce que c'est que variété, et qu'ils aient reconnu qu'une trop grande variété corrompt l'unité, ils auront, je crois, dans cette doctrine d'optique, un moyen de plus pour combiner et embellir leur ouvrage. Je vais, pour ne pas changer d'exemple, diriger l'attention sur l'unité d'un pied. Sa grande portion lisse, portion qui offre une masse analogue aux grandes masses lisses du corps, en est la partie principale; les anciens ont toujours tenu cette masse principale la plus grande possible optiquement, afin de maintenir l'unité ou la concordance avec les autres parties du corps. Les doigts qui sont plus difficiles à percevoir et qui offrent des lignes, des lumières et des effets si différens des grandes masses lisses du corps, sont donc rendus dans l'antique les plus simples optiquement, et les plus analogues qu'il soit possible au tout; cependant chaque doigt y conserve son unité, et les parties sont unes

et distinctes, ce qui produit la variété au milieu d'une harmonieuse simplicité.

Il faut réduire à une certaine similitude les parties les plus différentes d'un tout : voilà l'unité ou l'harmonie. Il faut, pour me servir de l'heureuse expression d'un écrivain moderne, ramener à un foyer d'unité les rayons de l'imagination, il faut que le bon sens et le goût fassent de leur divergence et des disparates de leur éclat, ainsi que des inégalités de leur étendue, un ensemble harmonieux et régulier [1].

Mais dans la nature, direz-vous, ces parties sont cependant différentes entr'elles par leur unité particulière. Oui, et le secret de l'art, c'est de conserver les différences caractéristiques de la nature, tout en les soumettant à l'harmonie ou à l'unité. Voilà donc dans cet exemple les unités subalternes concordantes avec la principale unité. Or, quoique les pieds soient de petites parties, il faut qu'elles paraissent grandes, puisque le corps est grand; mais la nature les veut petites. Il faut donc recourir à l'optique pour les soumettre autant que possible à cette loi, à cette harmonie qui n'est autre chose que l'unité.

On conçoit que si je voulais donner ici toute l'extension nécessaire au développement de ce principe appliqué aux clairs, aux bruns et aux demi-bruns, j'anticiperais sur ce que j'ai à dire en son lieu sur cette importante partie de la peinture. Qu'il me suffise d'avoir mis ici le lecteur sur la voie, en le munissant de ce principe, puisqu'il trouvera

[1] M. Verfile. Pélerinages, etc. L'auteur ajoute : « Poètes, musiciens, » peintres, sculpteurs, architectes, orateurs, vous pouvez étonner, » éblouir, en bravant l'unité; mais vous ne ferez jamais rien de bien » sans elle. »

aux divers chapitres relatifs au clair-obscur, la série d'observations nécessaires pour compléter cette théorie [1].

Le lecteur comprendra maintenant, je l'espère, pourquoi je me suis cru dans la nécessité de traiter en particulier la question du beau et de placer ici ce travail. En effet, comment aurais-je pu me rendre intelligible en traitant des cinq grands moyens de la peinture, si je n'eusse auparavant établi le principe fondamental sur lequel repose presque toute la théorie de l'art?

De l'unité dans le coloris.

La beauté optique du coloris consiste dans l'harmonie; le moyen d'arriver à cette harmonie, c'est l'unité.

Lorsque j'entends vanter la beauté du printems, celle des prés ou des parterres émaillés, ou bien les charmes de l'arc-en-ciel, je partage le sentiment et l'émotion de ceux qui sont frappés de ces beautés; mais lorsque certains philosophes voulant, pour tout expliquer, en venir à l'analyse de ces causes diverses de plaisir, s'extasient sur l'harmonie ou sur l'unité qui se rencontre dans ces parterres et dans ces riantes couleurs des prés, sur cette harmonie enfin qu'ils appellent divine et qu'ils font remarquer, par exemple, dans la réunion prismatique des couleurs de la brillante Iris, je ne vois dans ces extases

[1] Que ceux qui sentiront que cette doctrine excite leur curiosité, saisissent le crayon ou le pinceau et qu'ils essaient des applications : ils seront frappés du soulagement qu'éprouvera l'œil en présence de certains changemens, et de son déplaisir, lorsque les calculs seront contraires à l'unité. Un papier gris et deux crayons, dont un blanc, conviennent mieux pour ces expériences, dans lesquelles il est absolument nécessaire que la circonscription du tableau, ou les lignes du cadre, soit déterminée.

descriptives que le plaisir de paraître à peu de frais très-sensibles et fort pénétrans. Ni dans l'arc-en-ciel, ni dans les parterres, on ne trouve positivement l'unité. On trouve bien l'unité d'énergie ou l'équilibre d'intensité dans les teintes diverses; on trouve la fusion agréable d'une teinte dans une autre; on trouve dans l'arc-en-ciel un grand nombre de nuances énergiques au plus haut degré et situées dans un certain ordre fort suave : mais on ne trouve point véritablement l'unité ou l'archétype du coloris. Il est si vrai que c'est par l'effet de l'éclat et par des qualités étrangères à la loi du beau que nous sommes agréablement affectés en présence d'un brillant arc-en-ciel, que, lorsque ces qualités s'évanouissent dans la représentation toujours faible qu'en produit la peinture, le spectacle en devient insipide et souvent même à prétention. C'est donc la grandeur du spectacle réel qui nous étonne, c'est la force et la vie des teintes opposées à l'obscurité des nuées, c'est la régulière participation de toutes les franges successives de cet arc brillant qui nous affecte agréablement et qui nous surprend, ce sont mille et mille idées associées dans notre esprit qui font de ce spectacle un objet attrayant de contemplation. Mais éteignez cet éclat, rapetissez cette courbe immense, rendez cet effet semblable à un simple ruban coloré; il ne restera plus rien de ce que vous avez considéré comme devant être le principe optique et essentiel de la beauté. Enfin la beauté de l'arc-en-ciel étonne moins la vue qu'elle n'étonne l'intelligence.

Ce que j'ai dit des combinaisons optiques du clair-obscur doit être dit aussi du coloris. Il faut, pour produire la beauté dans cette partie de l'apparence, qu'il se trouve

une couleur dominante, et que toutes les autres couleurs soient en rapport avec cette première, c'est-à-dire, qu'elles lui cèdent, malgré leur différence réelle.

Il ne faut point qu'une couleur étrangère à la couleur une et dominante, offre, soit par son volume, soit par son intensité, une seconde sensation aussi énergique, aussi intense, aussi importante que celle que produit cette même couleur dominante. Ainsi un bleu d'azur vif, quoique de petite dimension, apporterait une seconde unité qui serait bleue dans l'unité rouge, si c'est toutefois cette couleur rouge que l'on a adoptée pour la dominante, et cette seconde unité détruirait la beauté [1]. Il peut donc y avoir dans le spectacle coloré (et c'est le sujet, ainsi que le mode, qui détermine le peintre en ceci) une grande diversité de couleurs, mais aucune ne doit produire la duplicité; elles doivent toutes au contraire se soumettre à cette couleur dominante, en participant plus ou moins de son caractère [2], et elles doivent former un concert tel que l'ordre ne soit jamais altéré, et que le caractère principal soit au contraire conservé et fortifié.

Ce serait trop étendre ici ce sujet que de dire que l'air coloré doit d'ailleurs accorder toutes les couleurs selon la

[1] Les petites draperies d'outre mer (couleur qui a la propriété de bien se conserver, malgré la carbonisation des huiles) contrastent avec le ton enfumé de beaucoup de tableaux altérés, et sont une preuve de ce que j'avance ; chacun peut remarquer cette dissonance.

[2] Ainsi cette couleur dominante qui sera une des trois couleurs primitives, le jaune, le rouge et le bleu, et qui pourra participer aussi d'une des deux autres (étant ou rouge jaunâtre, ou rouge bleuâtre; ou bien bleu rougeâtre, ou bleu jaunâtre; ou encore jaune rougeâtre, ou jaune bleuâtre), ne doit être disputée par aucune autre couleur discordante et apportant une autre unité.

perspective; que la distance à laquelle on suppose placé l'objet représenté détermine une partie de l'harmonie; etc., etc. Toutes ces questions seront expliquées à leur lieu [1].

Il faut cependant renouveler ici ce que j'ai déjà exposé brièvement, savoir, que ce serait corrompre l'unité du spectacle coloré que d'y introduire un spectacle de clair-obscur incolore et devenant dominant par ce caractère incolore.

Quant à la quantité de variétés qu'exige le sujet, c'est à la convenance à la déterminer; et non-seulement il est faux qu'on plaise à la vue par la diversité des couleurs, mais il est certain qu'on déplaît à l'esprit, lorsque cette diversité est contraire à l'unité exigée par le sujet, par son mode, et par conséquent par notre intelligence. Je dois donc rappeler ici ce que j'ai fait observer au sujet de la beauté du clair-obscur, je veux dire que, si certains

[1] Les peintres auraient grand tort de se méfier des véritables règles relatives au coloris, par cette seule raison qu'ils se croient organisés d'une manière qui doit toujours les déterminer, malgré ces règles. Il est vrai que l'indécision fréquente où ils sont au sujet de la meilleure combinaison de coloris, laisse à la fin triompher certaines habitudes ou prédilections d'organe; mais le peintre a tort de croire que ces habitudes soient des besoins généralement naturels qu'il faille servir et respecter. Car, lorsque la théorie a rendu évident le principe de certains résultats favorables à l'art et à la beauté, l'organe se fait aussi une nouvelle habitude de ces heureuses combinaisons, et, par cela seul, il se rend délicat, juste et même excellent. On peut donc avancer que la théorie influe réellement sur le sentiment, en sorte que, tel peintre qui ignorait les règles de l'art et qui employait dans sa première manière certaines teintes, certains effets, certains moyens enfin, change plus tard et sans effort cette manière, et n'emploie plus ces mêmes teintes, ces mêmes effets, ni ces mêmes moyens, une fois qu'il est éclairé par de nouvelles règles et par de nouveaux principes meilleurs et plus certains.

sujets ne comportent qu'un très-petit nombre de couleurs principales, un tableau aussi simple en couleurs pourra être cependant très-beau dans son genre, et que, si on prétend produire la beauté en introduisant une grande diversité de couleurs, on court risque de pécher et contre l'unité optique et en même tems contre l'unité métaphysique ou intellectuelle, sans laquelle aussi il ne saurait exister de vraie beauté [1].

[1] La prévention qu'on a avec raison contre la plupart des systèmes, et la supposition que le lecteur fera peut-être ici, que toute notre analyse du beau ne se rapporte qu'au beau pittoresque seulement et non à la beauté en général, me fait regretter de ne pouvoir pas multiplier dans des notes les applications de ce principe universel et infaillible. Si l'on a suivi avec quelqu'attention cette théorie, on ne manquera pas d'imaginer soi-même des applications, tant pour vérifier la justesse et la fécondité de ce principe, que pour se le rendre familier. C'est ainsi que tout ce qui se présente à la vue pourra servir d'exercice. Mais apportons au moins un exemple qui soit à la portée de tout le monde.

La couleur d'une chambre ou d'un salon doit être une, c'est-à-dire ou jaune, ou rouge, ou bleue; ou de couleur binaire, telle que le vert, l'oranger et le violet (les couleurs incertaines ne sont propres qu'à des pièces subalternes : la convenance le dit assez). Dans les couleurs binaires, il est même nécessaire qu'une des trois couleurs primitives domine. C'est ainsi que le violet doit être ou rouge bleuâtre, ou bleu rougeâtre; le verd doit être ou bleu jaunâtre ou jaune bleuâtre, et l'oranger jaune rougeâtre ou rouge jaunâtre : cette première condition est évidemment la conséquence du principe de l'unité. Mais poursuivons. Cette couleur doit être dominante par son volume; ainsi elle régnera sur les grands panneaux. Mais il faut des oppositions : on imaginera donc des couleurs secondaires sur d'autres parties, telles que les portes, les lambris, les plinthes, ou les frises, etc. Ces couleurs ne doivent point, par leur caractère éclatant ni par leur volume ou leur forme, produire une deuxième unité; elles ne doivent être que des variétés. On peut encore introduire d'autres variétés, en se conformant à la même loi. Déjà on aperçoit que, sans la convenance ou le beau pour l'esprit, on serait fort embarrassé. Car, qui décidera quelle doit être cette couleur des grandes masses, parmi les-

De l'unité dans la touche.

Comme l'art de la peinture est le but principal de toutes nos recherches, et que la touche ou l'exécution du pinceau est un des moyens essentiels de cet art, nous devons appliquer aussi le principe de l'unité à cette autre condition. Il n'y a pas de touche dans la nature, mais il y en a une dans l'imitation; et il importe de démontrer que la touche est soumise à la loi de l'unité.

quelles une dominante par son volume est toujours désirée (et ce sera dans cet exemple-ci celle du plus long panneau); qui décidera, dis-je, si elle doit être rouge ou bleue? Est-ce une affaire de caprice? Non. C'est la convenance ou le beau pour l'esprit qui le déterminera. Mais ne nous arrêtons pas ici. Qui déterminera aussi les variétés ou oppositions produites par les autres couleurs, tant par leur volume que par leur forme et leur éclat? Ne sera-ce pas encore la convenance? L'esprit reconnaîtra aisément s'il est convenable de faire riche, grave, simple, magnifique, brillant, gai ou austère, etc. Maintenant de quelle couleur sera l'ameublement, les draperies, les tapis, les vases, les marbres, les colonnes, leurs socles; car tout, jusqu'aux franges et aux glands, doit être soumis à quelque règle, à quelque loi? Les tapissiers ne connaissent guère que celle de la mode; mais il y a une autre loi qui a été, qui est et qui sera de mode dans tous les tems chez les peuples raisonnables : cette loi, c'est l'unité. Ainsi, sans promener fastidieusement ici le lecteur sur mille questions de détails, il suffira de dire que toutes ces variétés doivent conserver non-seulement leur unité particulière, mais encore concourir à l'unité dominante ou générale. Des tentures, des fauteuils, des divans offrant de vastes masses colorées, pourraient aisément disputer avec l'unité dominante des panneaux. Il convient donc de les avoir ou pareilles avec quelques franges ou bordures d'autre couleur; ou, si ces objets sont différens par leur couleur, il convient d'y rappeler la couleur dominante.

J'ai vu dans la chambre d'honneur d'un château royal, chambre dont l'unité était bleue, un tapis où dominaient des couleurs orangées. Jamais je n'ai pu faire comprendre sur les lieux à la personne que cette espèce de décoration concernait, qu'il n'y avait pas accord, et que ces ardentes couleurs étaient des contresens : et j'ai remarqué que l'idée de la con-

La touche doit être une, c'est-à-dire que le meilleur mode d'expression du pinceau ayant été déterminé et par l'art et par le sujet, toutes les parties doivent être traitées avec une touche une et par conséquent variée selon les divers objets et selon leur apparence. Plusieurs chapitres seront consacrés à l'explication de cette question importante.

L'ordre qui doit toujours présider dans les actions des hommes, et surtout dans les œuvres des artistes, doit se retrouver encore ici. Chaque objet dans la nature est varié et distinct, et l'unité de touche ou d'exécution doit avoir lieu sur chacun de ces objets différens. Cependant l'unité générale dans le mode de la touche doit être con-

venance était mal saisie par cette personne, qui, trouvant riche ce tapis, en concluait qu'il convenait dans tout riche appartement, comme s'il n'eût pas pu être riche avec des couleurs combinées tout autrement.

Si les draperies des fenêtres sont blanches (et le blanc est une opposition toujours nécessaire pour faire valoir les couleurs), il conviendra d'y ajouter des demi-rideaux ou des bordures, ou bien des franges qui rappellent la couleur dominante du lieu. Pourquoi? Parce que des draperies blanches, si elles étaient toutes unies, fussent-elles de soie, fussent-elles de cachemire et ornées de crépines en argent, apporteraient par l'effet de leur grand volume blanc une unité incolore qui détruirait l'harmonie de l'ensemble très-coloré. Je dis de l'ensemble, car remarquons toujours que c'est le tout dans son intégrité dont il s'agit, et que les rideaux font partie de la décoration générale d'un salon. Mais je m'aperçois que je passerais en revue jusqu'aux flambeaux et aux cordons de sonnettes. Je m'arrête donc, et sans entrer plus avant dans la considération du convenable ou du beau réfléchi (ce qui me ferait aisément trouver les moyens de caractériser les différences qui doivent distinguer un salon de prince, une chambre à coucher de dame, un cabinet d'étude, un salon de campagne, un bureau ou un boudoir), je finis en mettant en avant qu'à l'aide de ce principe certain, toute personne qui saura l'employer, expliquera avec certitude tous les cas optiques ou métaphysiques qui sont relatifs à la beauté.

servée. La convenance exige que la touche la plus belle, la plus facile, la plus soignée, ait lieu sur l'objet principal offert par le tableau; mais l'unité exige aussi que la touche sur cet objet ne soit point d'une espèce absolument différente de ce qu'elle est sur tous les autres. La convenance prescrit cette unité; la nature et la perspective prescrivent cette diversité.

La touche doit être non-seulement vraie, mais belle, c'est-à-dire, belle pour l'esprit et pour l'œil; or l'unité est toujours le moyen et la règle de ce beau.

La touche doit être facile, nette, adroite; cependant l'unité du caractère de chaque objet ne doit point être sacrifiée à ces qualités, en sorte qu'elle devient variée par l'effet de ces mêmes variétés de caractères. C'est faute de ce principe de l'unité que Correggio est parfois trop mou, que Vanderveff est trop lisse, Le Brun trop fondu, Jouvenet trop déchiqueté. Ces peintres voulaient donc trouver la beauté, le premier dans le moelleux, le second dans la propreté, le troisième dans la suavité, et le dernier dans la franchise et la résolution. Teniers jouait savamment avec son pinceau, et Boucher n'a pensé toujours qu'à badiner avec le sien. Mais, si les peintres célèbres eussent connu le principe de l'unité, s'ils eussent compris que la touche doit être soumise elle-même à cette loi, ils se fussent retenus, ils se fussent rapprochés tous et de la nature et de la beauté de l'art. En voilà assez sur ce point; il suffisait de ne pas omettre ici cette condition, je veux dire l'application de notre principe du beau à la touche, qui est un moyen fort important de l'art.

De la beauté intellectuelle ou pour l'esprit, et en quoi elle consiste.

Nous avons restreint en une seule acception le bon ou le beau pour l'esprit, autrement dit le beau moral ou le beau de convenance, et nous avons donné à cette moitié du beau général le nom de beauté intellectuelle. Ceci étant convenu et rappelé ici, voyons en quoi consiste cette beauté intellectuelle.

La source du beau intellectuel, c'est l'unité.

Qu'on envisage dans un tableau, soit l'expression du tout en général, soit l'expression des objets en particulier, on verra que cette expression doit être une, c'est-à-dire constituée unique par l'unité. Qu'on envisage la disposition intellectuelle de ce même tableau, on verra qu'elle doit être une dans son caractère, qu'on appelera style, mode, composition, arrangement; car peu importe le nom qu'on donnera à ce caractère, qui lui-même est synonyme de convenance. Qu'on envisage aussi sous le rapport de la convenance, le dessin, le clair-obscur et le coloris de ce tableau, on reconnaîtra la même source de beau intellectuel, c'est-à-dire que l'unité entre le sujet et toutes ces diverses parties qui constituent le tableau, sera la source de cette harmonie puissante, de ce concert attachant qui produit le beau dans l'art de la peinture, comme dans toutes les productions de l'esprit. Toutes les parties constituantes d'un tout doivent donc être soumises à l'unité générale, sans laquelle le beau ne saurait exister, et ces diverses parties doivent être concordantes avec le tout, quoiqu'elles conservent entre elles leur caractère différentiel. Ainsi l'on peut dire que le caractère de chaque objet

doit être d'abord un dans son espèce et isolément, et qu'il doit d'ailleurs être soumis au caractère dominant, un et déterminé du tout.

On conçoit que toutes les parties non-matérielles de l'art sont soumises à cette loi, ou pour dire autrement, on conçoit que l'unité dans toutes les parties constituantes d'un tableau ou d'un tout métaphysique quelconque, est la source et le principe de sa beauté pour l'esprit.

Dans tout le cours de cet ouvrage on trouvera l'application de ce principe aux diverses parties métaphysiques et optiques de la peinture, et ce principe est vraiment, comme je l'ai dit, la clé qui peut servir à faire pénétrer dans tous les secrets de cet art. Mais je m'abstiendrai de faire ici les applications de ce principe, ainsi que je les ai faites au sujet du beau optique, le lecteur n'ayant pas de peine à concevoir qu'il doit y avoir unité entre le sujet et le coloris, entre le sujet et le clair-obscur, entre le sujet et les lignes, etc. Un sujet grave et pathétique exige un coloris grave et pathétique, etc., etc.[1].

Cependant, pour donner ici une idée de l'extension de ce principe de l'unité, et pour indiquer au moins qu'il s'applique à toutes sortes de cas qu'on n'imaginera pas

[1] Quoique l'on reconnaisse aisément cette obligation de se conformer au mode du sujet, et de n'en jamais altérer l'unité, il arrive fréquemment qu'on ne tient pas compte de cette maxime. C'est ce qui a fait dire à Sulzer : « Chaque genre différent du beau, fait, pour ainsi dire, une science » à part. Il faut l'avoir étudiée, pour prononcer sur ce qui lui convient. » Voilà une règle à laquelle on n'aime pas à prendre garde ; on veut juger » de tout, et chacun juge d'une manière différente. » C'est-à-dire que chacun juge d'après des goûts particuliers et des préventions, et non d'après le principe fixe et universel du beau.

d'abord, lorsqu'on jettera pour la première fois les yeux sur le système que j'expose, je vais apporter un exemple pris au hasard.

Spagnoletto peignit de grandeur naturelle une femme fort extraordinaire, en ce qu'elle portait au menton une grande barbe. Mais qui voit cette figure représentée en pied et donnant le sein à un enfant, ignore si c'est une femme portant barbe, ou bien un homme portant des mamelles, tant la tête d'ailleurs offre un caractère viril. Or un homme donnant à téter n'est guère plus rare dans l'histoire naturelle qu'une femme qui a une barbe de cosaque. On appelera cela une équivoque; moi je l'appelerai un défaut d'unité, parce que cette équivoque produit réellement deux unités qui se détruisent, et que dans ce tableau même le peintre était tenu d'exprimer la beauté.

Je pourrais citer ici divers passages qui prouveraient que leurs auteurs ont reconnu aussi que la beauté intellectuelle consiste dans l'unité, quoiqu'ils se soient expliqués dans un langage un peu différent du mien. Deux citations doivent suffire.

Barthez a dit : « On exprime de la manière la plus » parfaite le caractère générique moral qui est attribué » à un personnage, en réunissant dans sa figure les traits » qui sont relatifs à ce caractère, avec exclusion de tous » ceux qui n'y sont pas conformes. » N'est-ce pas là le principe de l'unité ?

On trouve dans Cicéron (*Offic. Lib. C.* 28.) le passage suivant : « Car de même que la beauté du corps affecte » agréablement la vue par le juste rapport qu'ont entre » eux les membres, et qu'elle plaît par cela même que » toutes les parties s'accordent entr'elles avec une cer-

» taine grâce ; de même etc. » [1] Cet accord des parties, soit qu'on le considère optiquement, soit qu'on le considère métaphysiquement, n'est-il pas lui-même le résultat de l'unité? Aussi je ne conçois guère le passage suivant, qu'on lit dans Franciscus Junius : « *Faciem mu-* » *lieris laudaverunt, si viri faciem referret; viri autem,* » *si mulieris.* Les anciens ont fait cas de la figure de la » femme, lorsqu'elle avait quelque chose de celle de » l'homme; et de celle de l'homme, quand elle offrait » quelque chose de la figure de la femme. » Il me semble que cette indication est contraire à l'unité, et par conséquent à la beauté.

Ce principe de la convenance, source du beau, a été rejeté par plusieurs critiques : voici ce qu'écrivait un journaliste chargé de rendre compte d'un ouvrage nouveau sur le beau. L'auteur avait dit : « La convenance » des parties avec le tout, et du tout avec sa destination, » voilà la beauté. — Il n'est pas besoin, dit le journaliste, » de montrer quelles ridicules conséquences on pourrait » tirer de ce prétendu principe. Il y aurait de beaux cra- » pauds, de belles araignées, de beaux scorpions, et la » chenille la plus parfaite serait égale en beauté à l'Apollon » du Belvédère, puisqu'elle remplirait tout aussi bien que » lui sa destination. » Ailleurs il ajoute : « On ne s'est » jamais avisé de dire : Voilà un beau bossu, bien que les » bras, la tête de ce bossu fussent convenables à son es- » pèce. »

J'ai donc eu raison de dire que, faute de la distinction

[1] *Ut enim pulchritudo corporis aptâ compositione membrorum movet oculos, et delectat hoc ipso, quod inter se omnes partes cum quodam lepore consentiunt; sic hoc decorum*, etc.

nécessaire entre le beau et le bon, on ne s'entendrait jamais, et que de plus il fallait reconnaître divers degrés de beau. Une araignée est belle comme araignée, bien qu'elle offre une vraie laideur optique; mais cette laideur pour l'œil est compensée par la beauté pour l'esprit, par la convenance ou le bon. Qui niera qu'une des causes de notre tolérance pour l'araignée ne soit l'art industrieux avec lequel elle construit et suspend ses réseaux? Qui n'a pas éprouvé que c'est apaiser la répugnance que certaines personnes ont pour cet insecte ou pour les crapauds, que de leur prouver que ces animaux n'ont rien de malfaisant, et que leur utilité doit avoir lieu, bien qu'elle échappe à notre humaine sagacité? Le scorpion est venimeux; cependant un naturaliste pourra dire fort raisonnablement: J'ai fait la trouvaille d'un très-beau scorpion.

Mais jusqu'ici je n'ai parlé qu'au peintre, et j'ai fait rentrer toute cette théorie de la beauté dans le domaine des arts. Plus d'un lecteur, peu accoutumé à se restreindre dans ce seul spectacle des beaux-arts, attend peut-être ici des applications du beau moral, et une explication du principe qui fait qu'on appelle du nom de belles, les actions, les pensées, et toutes les choses grandes, sublimes, difficiles même, etc.; je me contenterai de dire et de faire apercevoir que tout ce beau moral, que je ne me suis pas proposé d'étudier et d'examiner ici dans son étendue, est soumis, comme le beau optique, au seul et unique principe de l'unité.

Nous avons vu que l'unité est l'intégrité ou l'état complet ou bien la perfection des choses. Or sous le rapport de la perfection des mœurs, ou, ce qui revient au même, sous le rapport du bonheur des hommes, et par consé-

quent de l'utilité, les actions morales sont ou parfaites ou imparfaites, ou complètes ou incomplètes, et on peut dire ou plus belles ou moins belles. J'atteste donc que c'est l'unité qui est le principe de cette perfection ou de cet état complet dans les actions morales, et qu'une très-belle action est nécessairement une action une, complète, entière et absolument convenable, c'est-à-dire, une par rapport à l'harmonie sociale et à la vertu. Oui, l'unité est le seul principe, le principe universel du beau moral; il ne s'agit que de le concevoir dans son extension, son intégrité ou sa propre unité. L'énergie d'une action héroïque n'est point un principe, c'est une condition de cette action, c'est une de ses qualités. Cette action héroïque renferme bien d'autres qualités encore que l'énergie; elle se compose du courage, de la sublimité dans l'ambition, du sang-froid, de l'intrépidité, etc. Ainsi, quand on dit : Cela est beau, en parlant d'une action, on veut dire : Cela est complet moralement dans son genre; cela est un dans son caractère moral ou dans son caractère de vertu; cela est moralement parfait; cela est beau à tel degré par rapport au bonheur de la société ou par rapport à la dignité de l'homme, qui ne doit produire que de beaux, que de grands exemples.

Si maintenant nous appliquons ce principe de l'unité dont la preuve se développe assez d'elle-même, au beau de l'intelligence, aux chefs-d'œuvre de la raison, aux modèles de combinaison, nous trouverons encore que le beau intellectuel prend sa source dans l'unité, qu'il en découle, qu'il n'est, qu'il n'existe beau enfin, que par l'effet de l'unité. On est tenté, je le répète, de trouver la cause dominante des belles actions dans la force du génie, puisque

sans la force il n'y a point de puissant résultat. Mais la force n'est pas le principe, il s'en faut de beaucoup : c'est la force de l'harmonie, c'est la force du sentiment du beau, c'est la force de l'unité qui est la cause, qui est elle-même une vertu. En effet, crier ou frapper fort, n'est pas chanter ou frapper juste. Il faut convenir que, si la combinaison, si la raison et le sentiment sont faibles, il n'y a point lieu à la beauté proprement dite; mais c'est aussi qu'il n'y a point unité ou intégrité dans cette combinaison, dans cette conception, cette idée, cet ensemble et ce sujet. Encore une fois, la force n'est pas le principe, et quand on dit la force du génie, on entend dire la perfection du génie. Entreprendre de décrire des volcans, des tempêtes, des géans, et réussir, cela ne suffit pas; il faut atteindre à l'unité. La seule peinture d'un bocage délicieux produira le beau, si cette peinture est parfaite sous le rapport de l'unité de choix, de caractère et de représentation, bien qu'il y ait à faire des choix plus utiles. Mais, pour en revenir aux belles actions, aux belles choses morales, à cette perfection relative au bonheur social, à cet ordre ou à cette harmonie qu'ici-bas nous sommes tenus de répéter comme l'écho de l'harmonie ou de la beauté universelle, redisons encore que ces belles actions, ces beaux sentimens, ces belles paroles ont pour source et principe l'unité. Oui, nous apportons en naissant le sentiment du bien, du beau ou de l'harmonie morale, et son principe est l'unité. Y a-t-il donc un exercice plus digne de l'homme que celui d'étudier, de surprendre, pour ainsi dire, cette unité, soit dans les productions de la nature, soit dans celles des arts, pour nous y conformer dans nos propres pensées et dans toute la conduite générale de notre vie?

C'est la beauté intellectuelle, appelée quelquefois convenance, qui détermine et la quantité de variétés qu'on doit introduire dans un tout, et l'ordre qu'on doit adopter dans la disposition des variétés introduites dans ce tout.

La quantité d'objets introduits dans le tout est déterminée par la convenance; or la convenance a pour loi l'unité. En effet, pour que le sujet soit un, il ne doit être composé que des élémens indispensables à cette unité. Si on le compose d'objets superflus et étrangers, il n'y aura plus unité, mais commencement et principe de duplicité; car le sujet dans ce cas offrira des objets équivoques par leur inutilité ou leur peu de convenance relativement au point unique et dominant, ou il offrira même des objets tout à fait disparates, et qui, étant hors de ce point, seront capables de détruire l'harmonie et la beauté. Je rappelerai ici la comparaison que j'ai faite d'une livre qui n'est plus une livre, si on ajoute dans la balance un poids de plus. Que les objets soient des personnages ou même des accessoires, le principe est le même. Ainsi toutes les variétés doivent être soumises à la loi de l'unité, pour produire le beau réfléchi ou la convenance. Il en sera de même, si au lieu de constituer l'objet par tous les élémens qui lui sont propres, on le prive de quelques-uns et même des plus essentiels de ces élémens. Dans ce cas donc et par cet autre défaut, l'unité sera détruite.

Quelques personnes, il faut le rappeler ici, ont cru que c'était la variété qui constituait la beauté. Mais elles n'ont pas réfléchi à ce droit qu'a la convenance de déterminer cette quantité de variétés. Au surplus, comme ces personnes

ont confondu l'unité avec la variété, elles ont voulu à peu près la même chose que nous; car, par diversité, elles ont entendu le résultat de l'unité, qui n'admet rien de semblable. D'autres ont donné dans un excès contraire, en avançant que la beauté dans la figure humaine excluait les détails et les petites parties [1]; ils auraient dû dire les détails qui sont contraires à l'unité de caractère, tels que les rides sur un corps jeune, les veines sur le corps des grands dieux représentés habitans de l'Olympe, etc., etc. Mais les inflexions d'une chair saine et les petits plans de cette chair ne sont dans aucun cas contraires à la beauté. Toutes ces idées fausses sur la prétendue laideur des parties petites, ou sur la prétendue beauté résultant de la grande variété, proviennent du manque d'un principe simple et fondamental. Aussi de telles assertions ont-elles beaucoup embarrassé les écrivains qui ont senti qu'elles n'avaient point été admises généralement par les anciens. C'est ainsi que Mengs dit, comme pour justifier les Grecs de leur prétendue négligence pour les petites parties : « Il ne faut pas croire que les Grecs » aient omis les petits détails de l'art, parce qu'ils les » ignoraient, puisque nous savons que Dédale, un des » plus anciens sculpteurs en bois, fut admiré pour l'ex- » pression remarquable qu'il savait donner aux veines du corps et pour le fini de son exécution. » Non, les Grecs n'ont point omis les petits détails nécessaires à l'unité de leur sujet; ils ont omis seulement les petits détails qui lui étaient contraires, et c'est la convenance ou la loi de l'unité qui en cela les a déterminés [2].

[1] Voy. par exemple Dazara (Observations sur le traité de Mengs).

[2] Les Romains furent peut-être moins imitateurs des détails que les

Si la variété était le seul moyen du beau, il n'y aurait point de terme à la quantité de caractères ou de qualités dont il faudrait décorer son ouvrage : cette supposition répugne donc. Tout sujet au contraire, pour être constitué un, doit ne pas se composer de caractères ou de qualités doubles, triples, etc., ou opposées à son essence déterminée. Il résulte de cette vérité que ce qui est qualité dans un sujet, devient défaut dans un autre. Ainsi, pour que les sujets soient conservés uns, ils ne doivent pas cumuler, par exemple, le grand, l'élégant, l'austère, le piquant, etc. Ces qualités de grand, de sublime, de simple, d'élégant, etc., sont sans contredit des parties de la beauté générale; mais est-il donc nécessaire, pour l'existence de la beauté, qu'elle soit l'assemblage de toutes les qualités que notre imagination pourrait accumuler? Non, puisque cet assemblage de caractères différens et opposés détruirait l'unité et par conséquent la beauté du caractère demandé. Pour citer un seul exemple, disons que le grand de dimension n'est pas une qualité essentielle de la beauté, puisque beaucoup d'ouvrages de la nature et de l'art sont appelés beaux, quoiqu'ils n'aient pas cette grandeur de dimension. Voyez dans la nature les fleurs, les insectes et les petits animaux; et dans l'art, voyez les camées, les têtes d'un grand caractère sur les médailles, etc. [1] Il en est de même de tant d'autres qualités qui, pour être appelées telles, doivent être des propriétés. On comprend facilement que le mode simple et grand d'un sujet

Grecs; mais ce fut par préjugé d'école et par affectation de grandeur et de sublimité.

[1] Cette question se trouve traitée dans Burke (Origine de nos idées sur le sublime et le beau).

prescrit la réserve dans la quantité des objets et par conséquent dans la variété, c'est-à-dire qu'il prescrit une grande simplicité. Un mode vif et gai au contraire comporte moins d'austérité, et peut laisser admettre plus de variété, etc.

Poussin entreprit de peindre le déluge universel. Il est évident que c'est l'unité du sujet qui lui a prescrit le nombre de variétés dont il a cru devoir composer ce tableau. Cependant, remarquons-le, si Poussin avait eu à sa disposition et au même degré que l'ont eue les Grecs, la puissance du dessin appliqué à une seule figure, il eût peut-être diminué encore le nombre des objets de son tableau. Mais il se sentait assez puissant néanmoins pour ne pas avoir recours à des objets inutiles ou discordans; aussi dans cette peinture le sujet est-il aussi varié qu'il convenait qu'il le fût. Cependant cette même économie d'objets eût paru peut-être une pauvreté sous le pinceau d'un artiste sans caractère et sans style dans ses figures. Aussi combien de déluges qui ne sont que des amas de noyés et de nageurs désespérés, et qui, malgré la quantité d'épisodes et de détails, n'offrent point de puissant résultat! Combien aussi n'en voit-on pas dans lesquels une foule d'objets discordans viennent corrompre l'unité, qui cependant devrait toujours être considérée dans quelque composition que ce soit, comme la source de la beauté!

Il semble que les écrivains se trouvent tous d'accord entr'eux sur ce point, quoiqu'ils se soient expliqués d'une manière un peu confuse. Bernardin de St-Pierre dit: « La convenance est dans les détails, et l'ordre dans l'en- » semble. » Ne veut-il pas dire que la convenance prescrit l'ordre des détails? Voici un autre passage qui tend

à prouver que la variété est déterminée par la convenance ou par l'unité du sujet. C'est à un auteur allemand qu'est emprunté ce passage relatif à la musique. « Le musicien » conserve non-seulement la même mesure, mais encore » le même ton, aussi long-tems qu'il veut entretenir la » même sensation dans l'esprit; mais il change de ton, » lorsqu'il veut lui donner une direction nouvelle. Par ce » changement de ton, l'attention qui, jusqu'alors avait été » fixée sur un seul objet, est dirigée sur un objet nouveau. » C'est encore ainsi que l'orateur change le ton de sa voix, » lorsqu'il commence à traiter une nouvelle suite d'idées. » J'ajoute que, si l'orateur change trop fréquemment sa voix, il introduira dans l'unité du chant de tout son discours une diversité discordante. Si donc il est autorisé par la convenance des parties du sujet à introduire des intonations variées, il ne l'est pas à en introduire qui soient tellement différentes, qu'elles disputent à l'unité dominante; car dans ce cas un autre discours semblerait commencer.

Ne répète-t-on pas tous les jours que tel ou tel acteur est bien dans le caractère de son rôle, ou qu'il est hors de ce caractère? Le chanteur qui force sa voix produit souvent des sons désagréables, parce qu'ils sortent du caractère de son organe et de son sujet. Ces mots d'Horace, *non erat hic locus,* qui veulent dire, *ce n'était pas là le cas,* s'appliquent à des qualités devenues des défauts à cause seulement de la disconvenance. Combien de bon propos hors de propos! Combien de jolies choses ridicules et laides! Combien de traits d'esprit devenus des sottises, parce qu'il fallait au contraire de la simplicité et absence d'ornemens!

L'unité enfin fait que les choses sont ce qu'elles doivent

être; et une chose très-simple peut être très-belle, si cette simplicité lui est convenable [1]. Nous l'avons démontré à propos du beau optique ou pour la vue.

Passons à l'ordre dans les variétés, ordre déterminé par le beau pour l'esprit ou par l'unité de caractère du sujet.

Indépendamment de la quantité de variétés prescrites par la convenance, il y a à observer l'ordre dans ces variétés, ordre qui, bien que toujours naturel et possible, doit être déterminé par cette même convenance. La graduation non interrompue dans les variétés apporte le calme, l'ordre, le repos, la suavité dans le mode. L'interruption au contraire et l'opposition ou le choc dans ces variétés apporte le mouvement, le contraste, le désordre, pour ainsi dire, et le fracas. Ces caractères peuvent donc, comme je l'ai déjà dit, devenir ou des qualités ou des inconvenances : ils peuvent être des vérités ou des mensonges, des caractères de l'unité ou des discordances. Mais en voilà assez je crois sur ce sujet.

Maintenant il faudrait, pour compléter la théorie du beau, spécifier tous les caractères ou toutes les unités des différens sujets selon leur mode particulier; et l'on

[1] Il ne paraîtra plus extraordinaire, après cet exposé, que les anciens aient donné à leurs ouvrages la plus grande simplicité de composition; car on comprend qu'étant parvenus à force de science à pouvoir donner à chaque partie toute l'intensité de caractère dont elle était susceptible dans l'art, ils purent se soumettre à la stricte loi de l'unité, sans craindre d'être froids et insignifians, puisqu'au contraire la plus grande simplicité produisait dans leurs ouvrages la plus puissante unité ou le plus fort résultat. Les modernes, moins habiles que les anciens dans l'art d'exprimer les caractères, redoutent la simplicité, parce qu'ils n'obtiendraient qu'un faible degré de beauté. Mais aussi, en s'écartant de la simplicité, ils tombent dans la laideur, et, en produisant peu avec beaucoup, ils mettent en évidence leur faiblesse et trop souvent le déréglement de leur esprit.

conçoit l'étendue qu'on pourrait donner à cette étude, ainsi que le grand nombre d'applications qu'il faudrait faire dans tous ces cas. En effet depuis le mode sublime jusqu'au mode léger et badin, combien n'y a-t-il pas de tons ou d'expressions intermédiaires! Aussi ces applications seront-elles analysées à leur lieu dans le cours de ce traité. Trois de ces applications doivent donc suffire ici : la première sera faite au mode ou au caractère grand, la seconde au caractère suave, et la troisième au caractère énergique.

Application du principe de l'unité 1° *au mode grand,* 2° *au mode suave, et* 3° *au mode énergique.*

On aurait pu désigner ici particulièrement les modes dorien, ionien et phrygien; mais le but dans cette question-ci n'est pas d'établir le caractère de ces modes divers, c'est de démontrer que notre principe du beau conduit toujours à un beau résultat, quelle que soit l'espèce de caractère auquel on l'applique. Ainsi nous allons considérer sous le rapport de ce principe les trois cas qu'il importait ici de distinguer.

1° Voyons quel doit être le degré de variété, et l'ordre dans les variétés que prescrit le mode ou le caractère grand.

Les objets sont grands ou géométriquement, c'est-à-dire, par leur dimension, ou æsthétiquement [1], c'est-à-dire, par les rapports optiques de leurs parties (je dirais acoustiques, s'il s'agissait d'une musique grande). Pour qu'un objet nous paraisse grand en peinture, il faut surtout que nous admettions et combinions les rapports optiques qui saisissent les sens et l'esprit. On peut dire qu'en architec-

[1] Voy. ce mot au dictionnaire.

ture même, ainsi qu'en sculpture, ce n'est pas la grandeur de dimension qui produit le grand. Néron fit peindre son portrait sur une toile de quarante coudées : mais on ne nous dit point que cette peinture fut exécutée dans un mode réellement grand. L'église de St-Pierre de Rome est dix fois grande comme le Panthéon ; mais le Panthéon est, æsthétiquement parlant, dix fois grand comme l'église de St-Pierre de Rome. Il s'agit ici, non d'analyser ce qu'on entend par grandeur de mode ou de caractère (j'essaierai de remplir cette tâche en son lieu), mais bien de démontrer que la beauté pour l'esprit ou la convenance détermine le degré de variété et l'ordre dans les variétés propres au mode ou au caractère grand. Si le mode est très-grand, il doit être très-simple ; or, pour qu'il soit très-simple, l'esprit exige que les variétés soient en petit nombre et dans un ordre simple lui-même. Une figure nue peut avoir ce caractère de grandeur, si l'on y réunit plusieurs masses en une seule. Les anciens, dans leurs statues héroïques ou divines, ont souvent pratiqué cette méthode ; voyez, par exemple, la Vénus de Gnide, le Thésée peint d'Herculanum, etc. Les figures dont les parties sont dispersées, isolées, coupées par des membres qui les croisent ou par des lambeaux de draperies, font un effet opposé ; et, si elles ont néanmoins quelque grandeur, c'est par quelque autre moyen de compensation, tel que le geste, le costume, etc. Comme un tout optique se compose de masses, de clairs, d'obscurs et de couleurs, et que ces masses produisent des lignes, on conçoit que le petit nombre et l'ordre très-simple des variétés de ces lignes, ordre propre à produire la grandeur, doit avoir lieu dans ces masses, dans ces couleurs et dans ces lignes. Ce qui fait qu'un

objet paraît grand æsthétiquement, c'est qu'il offre un ordre si simple, qu'on rencontre rarement cet ordre dans la nature. Si les hommes étaient accoutumés à de pareils spectacles, ils seraient bien plus exigeans sur les conditions du grand : voilà pourquoi les Grecs et les Romains, qui vivaient au milieu de plus grands spectacles que nous, ont ménagé et conservé si long-tems ce sentiment du grand et du simple, comme un besoin de leur esprit, de leur goût ou de leurs mœurs ; voilà aussi pourquoi les personnes qui ont rabaissé leur goût par de petites choses, se contentent d'un faible degré de beauté. Celui qui aurait habité long-tems sous les voûtes de la forêt de Fontainebleau, trouverait mesquins et déchiquetés les arbres du bois de Boulogne. Un artiste accoutumé depuis long-tems aux grandes fabriques de Rome, ne voit plus dans les bâtimens de Paris, que confusion, petit goût et papillotage. Faire paraître une chose grande, c'est la rendre pour ainsi dire incommensurable, et, par cela même, moins familière à nos sens et à notre esprit que les objets dont on mesure très-facilement et dont on sent si aisément les petits rapports. Or, pour rendre ces objets incommensurables à l'œil, c'est-à-dire, pour laisser l'œil dans un état d'indécision qui le porte à ressentir quelque chose de semblable à l'effet produit par un objet très-grand, le meilleur moyen, c'est la simplicité ou le peu de variété dans les parties réunies de cet objet. L'œil éprouvera d'autant plus cet effet que la facilité qu'il aura à percevoir les rapports, sera jointe à l'impossibilité de reconnaître réellement la dimension de l'objet. Cette illusion affectera l'esprit, produira la sensation du grand, et souvent même du gigantesque et du terrible, ou au moins l'idée de cette

sensation. C'est ainsi que les spectres incommensurables de la fantasmagorie, que les masses très-simples des vastes rochers, que les voûtes appelées immenses des églises gothiques et des antiques forêts, ainsi que les vagues montagneuses de la mer ou les nuages soulevés dans les airs, affectent et troublent notre esprit en décevant nos yeux par des effets optiques inaccoutumés. « La diversité » des nuages qui varient la face du ciel, a dit Gérard (Essai » sur le goût), peuvent bien augmenter sa beauté; mais » elle lui font perdre une partie de sa grandeur. » Le même auteur a dit ailleurs : « Un peintre donc qui veut » atteindre au sublime, doit surtout s'attacher à la gran- » deur et à la simplicité. » Cette théorie au surplus semble avoir été reconnue par les écrivains anciens et modernes. Ce qui est le plus difficile, c'est de reconnaître le degré de grandeur nécessaire ou convenable au sujet, et de proportionner à ce degré les moyens optiques de l'unité et de la simplicité. Je viens d'indiquer comme moyens optiques le peu de variété : il serait trop long de dire ici tout ce qu'on peut imaginer d'après ce principe si précieux, qu'il suffise donc de faire remarquer que toutes les conditions qui, dans ce cas-ci, rentrent dans notre théorie du beau, se peuvent réduire au principe de la simplicité. Ainsi le rapprochement et l'union des parties, leur plus ou moins de similitude, l'ordre dans lequel on les dispose, leur espèce de symétrie ou de parité, tous leurs rapports enfin ne produisent au total qu'un résultat qui consiste en plus ou moins de simplicité. Je mets cette réflexion en avant, pour prouver de nouveau que ce principe du beau comprend tous les cas et qu'il est complet, en sorte que des qualités qu'on voudrait regarder comme essentielles et

comme ayant été omises dans cette théorie, ne seraient au total que des répétitions d'applications de cette règle unique et universelle.

2° Faisons observer quelle doit être l'espèce de variété et l'ordre prescrit par la convenance, dans la variété qui doit constituer le mode ou le caractère suave.

Dans le mode suave, la convenance exige que les variétés qui constituent le tout optique, soient disposées dans un ordre tel qu'il en résulte fusion et transition insensible, douce et graduée dans ces mêmes parties ou variétés. Une opposition brusque, un choc de deux effets contraires, une grande ombre forte située immédiatement à côté d'une grande lumière vive, une ligne horizontale tracée tout près d'une ligne verticale, une teinte rouge tout près d'une teinte bleue, etc., tous ces effets et autres semblables contrarieraient le mode qui exige une grande douceur dans les associations et dans l'union des variétés. L'excès du suave est la mollesse, et elle résulte de l'excès dans les adoucissemens intermédiaires et de l'affectation dans les transitions douces et peu sensibles. C'est donc à la convenance ou à l'esprit à déterminer d'abord le degré de suavité du mode, puis le degré de suavité dans les moyens de représenter ce mode. Nous nous étendrons sur cette question à son lieu.

3° Examinons quelle est l'espèce de variété et quel est l'ordre prescrit par la convenance, dans la variété qui doit constituer le mode ou le caractère énergique.

Dans les sujets décidément énergiques, l'esprit exige un ordre dans les variétés, tel que les associations soient ressenties, distinctes, que les parties se fassent valoir avec force, que les diversités ne soient point équivoques, mais

franches et puissantes. La langueur et le trop doux accord seraient un contresens; et, quoiqu'il faille conserver et représenter l'unité, qui est la source immuable du beau, il faut dans les modes énergiques un certain ressort dans les parties, un certain feu et même une espèce de désordre et de brusquerie dans les effets qui, faisant ressortir la beauté de convenance, contribuent à caractériser et à donner nettement l'idée de l'expression du sujet qu'on se propose de peindre. Il n'est pas hors de propos de rappeler ici que presque tous les modernes ont abusé de cette règle en l'outrepassant, c'est-à-dire, en blessant l'unité et la beauté. Chez eux le plus souvent l'énergie est une affectation sans retenue, le fracas est un cahos, et la fierté se change en grimace, en confusion hideuse et sans bel effet, etc., etc. Mais, ce qui est pire, c'est que ces caractères sont souvent employés hors de saison, c'est-à-dire, sans que le sujet le comporte, et seulement par prédilection et pour faire parade d'une exécution bruyante, hardie et très-tranchante.

Récapitulation des principales questions exposées précédemment sur la théorie de la beauté.

Le principe que rend évident l'analyse du beau, est la clé de toute la partie libérale de la peinture. Sans la connaissance du beau, le peintre pourra représenter, mais il ne saura ni choisir ni atteindre au but de son art.

La théorie de la beauté est démontrable.

Les anciens ont connu le principe du beau, et ils en ont fait une loi universelle qui les a guidés dans tous les arts.

Le sentiment du beau est un parmi les hommes. Il est aussi naturel que le sentiment du mal ou du bien.

Dans le beau il faut distinguer deux choses ou deux élémens : le beau sensible ou optique, et le beau intelligible ou pour l'esprit; et cela, parce que nous sommes composés nous-mêmes de deux élémens qui sont les sens et l'intelligence, car il faut bien se rappeler que le beau n'est pas un objet, une substance, un être existant par lui-même, mais bien un résultat collectif, un effet qui, par rapport à nos sens et à notre intelligence, produit, soit le sentiment, soit l'idée du beau. Une chose belle pour le sens de la vue, ou belle optiquement, peut n'être point belle pour l'intelligence. Aussi dans ce cas il peut y avoir compensation, s'il arrive que la beauté optique soit portée à un très-haut degré; de même, la compensation en sens inverse peut avoir lieu par la raison analogue, et c'est ce qui fait qu'il existe différens degrés de beauté, ainsi qu'il existe différens degrés de laideur, c'est ce qui fait aussi qu'on ne s'entend pas sur ces questions, si l'on n'emploie pas cette analyse.

La beauté qui est à la portée des organes et à la portée de l'intelligence des hommes, n'est pas la beauté suprême dans toute son intensité, et les hommes ne peuvent sentir et signaler que quelques degrés de la véritable beauté, en sorte que ce qu'ils prétendraient appeler beauté parfaite n'est qu'une chimère inaccessible aux sens et à l'esprit.

L'expression beau idéal doit être bannie du langage de la peinture à cause de son équivoque, et n'être tolérée qu'au sujet de cette disposition de l'ame vers un beau absolu, mais qu'elle ne saurait connaître ici-bas.

La beauté n'existe que collectivement, et non en un point ou en un objet unique. La nature est parfaitement belle collectivement, elle ne l'est jamais individuellement;

en sorte que ce n'est ni en une certaine espèce de ligne, ni en une certaine espèce de couleur, ni en un certain objet que réside la beauté, mais dans un certain ordre et dans certains rapports qu'ont entre eux les élémens qui constituent les objets, et que les objets ont avec nous qui percevons ces rapports.

La source du beau optique, c'est l'unité; c'est-à-dire que notre organe ne pouvant percevoir pleinement et effectivement qu'une seule sensation, il est nécessaire que les diverses parties aperçues soient réduites à l'unité, pour ne produire toutes que cette sensation une, quoique composée de multiples, sensation agréable par cela même et propre à produire le sentiment de la beauté. D'après ce principe, tout ce qui est difficile à percevoir ne saurait être beau, soit que la perception devienne pénible sur un seul objet, soit qu'elle le devienne par le désordre des nombreuses variétés discordantes qui corrompent l'unité dans le tout.

La variété n'est point essentielle à l'unité, elle en est seulement le résultat, parce que là où il y a unité, et non duplicité, triplicité, c'est-à-dire, similitude entre deux, trois, ou un plus grand nombre de choses, il y a toujours quelque différence ou variété. Les variétés ne sont réellement que le multiple, que la pluralité du tout, et ne sont parties intégrantes du beau que comme nombre et quantité : ce qui le prouve, c'est que l'intelligence seule, et non l'œil, prescrit la quantité de variétés nécessaires à un tout; car, bien que l'œil ait le besoin de s'exercer suffisamment, son plus grand plaisir est dans la perception des rapports, plutôt que dans la perception du nombre. Quand même cela ne serait pas ainsi, comme il n'est pas seul juge du beau, et que l'intelligence approuve souvent un petit nom-

bre de variétés, il en résulte que la variété n'est point un des élémens constitutifs du beau.

L'unité, source du beau optique ou sensible, doit avoir lieu dans le tout et dans les parties subordonnées de ce tout. Les parties d'un tout, optiquement parlant, sont celles qui constituent son apparence, telles que les lignes des masses, leur clair-obscur, leur couleur, etc. Or il faut qu'il y ait unité dans toutes ces parties constituant l'apparence. S'il n'y a unité ou beauté que dans les lignes ou dans la couleur, ou dans le clair-obscur, il n'y aura pas lieu à la beauté complète dans le tout. Mais si ces principales parties de l'apparence sont toutes unes, il y aura unité et beauté dans le tout, ainsi que dans ses parties. Dans un tableau donc, il peut y avoir unité dans les lignes, et manque d'unité dans les clairs et dans les bruns, ou souvent dans les lumières et dans les ombres, etc. Ainsi, ce qui produit l'unité ou la beauté dans le tout, c'est l'unité ou la beauté dans toutes les parties du tout, puisque, sans l'unité, ces parties n'existent pas complètes, entières et telles qu'elles doivent être.

L'unité dans les lignes doit avoir lieu quant à leur direction, à leur grandeur et à leur distance respective. Si une de ces conditions manque, il y aura un moindre degré de beauté dans le tout, ou corruption ou laideur en quelques parties. L'unité dans la direction des lignes consiste en ce que, une direction quelconque étant principalement adoptée et caractérisée dans le tout, il ne s'en introduise pas dans ce tout une autre qui apporte une seconde unité, soit en étant semblable et presque aussi importante, soit en étant trop dissemblable et par cela encore disputant avec la dominante. Ainsi deux bras parallèles

ne produiront point la beauté optique; mais l'unité optique doit être conservée sur l'un des deux bras, l'autre devant être différent. Cependant la différence ne doit pas être telle entre les lignes d'un tout, que l'unité adoptée soit neutralisée ou atténuée par une autre unité qui lui disputerait. Ainsi dans une figure couchée horizontalement par terre, un bras qui s'élèverait verticalement, introduirait une seconde ou une autre unité, et il y aurait duplicité. Quant à la grandeur des lignes, on conçoit, d'après le même principe optique, qu'il doit y en avoir une dominante, sans quoi une seconde ligne principale et aussi grande que la ligne adoptée comme unité, introduirait une seconde unité, et il y aurait difficulté de perception. La même règle, quant aux distances respectives des lignes, se conçoit aisément. Car, si les écartemens sont d'un intervalle à peu près déterminé par l'unité, c'est-à-dire, s'ils sont d'un espace de six pouces, par exemple, ce sera introduire une seconde unité que de situer une ligne à un écartement très-différent de six pouces; en sorte que, si les objets offrent une unité déterminée d'écartement, il ne faut pas que quelques lignes apportent un autre système ou une autre unité, car l'œil percevrait avec peine cette diversité ou cette duplicité de sensation. Ainsi dans un tableau qui offrirait un groupe assez serré, introduire une figure seule fort séparée de ce groupe, c'est introduire une seconde unité de disposition ou de distance; et dans une figure dont les membres sont fort rapprochés, il ne convient pas d'introduire un membre placé à un écartement extraordinaire. Par la même loi, si les parties d'un tout sont, généralement parlant, fort espacées, il ne convient point que certaines parties princi-

pales de ce tout soient très-resserrées et rapprochées les unes des autres. Mais, comme la nature des sujets fait souvent rencontrer de telles combinaisons, c'est au peintre ou à se les interdire ou à déguiser par des compensations la perte qu'éprouve dans ce cas la beauté optique du tout, car, quant à l'intensité ou à la perfection de la beauté, le principe est rigoureux et certain.

L'unité dans le clair-obscur s'applique aux clairs et aux obscurs ou aux bruns. Il doit y avoir une masse une et principale de lumières, et il doit y avoir une masse une et dominante de brun. L'une doit donc céder à l'autre en valeur, afin qu'on sente positivement si c'est la masse claire ou la masse brune qui joue le rôle principal dans l'aspect général du tableau. Ces masses seront unes ou principales par leur volume, par leur intensité et par leur forme. Ainsi les masses secondaires ne doivent point répéter la même unité que la masse principale de clair ou de brun; mais, tout en étant différentes, les masses subalternes ne doivent point apporter une différence telle ou une unité telle qu'elle dispute à l'unité adoptée dans la masse dominante. Par exemple, si l'unité de la masse de clair est un peu large et peu vive, ce serait introduire une seconde unité que d'annexer dans le tout ou d'opposer une masse peu large, mais très-vive. Il en est de même de l'unité du brun, et en sens contraire, il faut tâcher que dans le plus large se trouve placé le plus intense : dans ce cas on obtient mieux l'unité d'effet.

Même règle pour le coloris. Une couleur dominante doit être adoptée, et cette unité ne doit point être corrompue ou détruite par la présence d'une autre couleur principale et dissemblable, ou d'une autre couleur aussi

principale et toute semblable. Il faut distinguer dans le coloris, de même qu'on le fait dans le clair-obscur, l'énergie et le volume, et l'on doit tâcher que la couleur une par son volume le soit aussi par son énergie et son caractère, car il arriverait, par exemple, qu'un petit bleu très-vif disputerait par son unité à une unité rouge d'une assez grande dimension, mais d'un caractère moins énergique et moins apparent que ce bleu.

Quant à la touche, elle est soumise à la même loi, puisqu'elle doit être non-seulement vraie et significative, mais belle pour l'œil et pour l'intelligence, c'est-à-dire propre, nette, facile et surtout une avec l'objet qu'elle exprime, et une par rapport à l'unité d'intérêt de l'objet dominant sur lequel elle doit être dominante et principale elle-même.

La source du beau intelligible ou de la convénance, c'est l'unité. Pour qu'un tout soit un, il doit être constitué de toutes ses parties essentielles sans addition de parties étrangères; car dans le cas contraire il n'est plus un. L'intelligence perçoit aisément cette unité, et il en résulte le sentiment, ou, pour mieux dire, l'idée de la beauté. Ainsi un caractère, une expression, un geste, une réunion, même complexe dans un tout, doit être composée de tous ses élémens, et non d'élémens étrangers qui constitueraient une seconde unité, un second caractère; c'est cette loi de l'unité intelligible qui détermine par conséquent les variétés ou les différens élémens de ce tout, et, comme il s'agit en peinture d'un tout optique, c'est cette loi de la beauté intelligible qui prescrit l'ordre optique de ces variétés, ordre qui doit appartenir au caractère de l'objet qu'on veut constituer un et beau. Ainsi, non-seu-

lement l'intelligence exige que, dans un sujet ou un tout qui est simple, il ne se trouve que ce qui constitue cette simplicité, mais elle exige aussi, si ce sujet simple est doux, suave, tranquille, etc., que l'ordre dans les parties optiques produise l'unité de ces caractères; que, si au contraire l'unité du caractère de l'objet est l'énergique, le rude et le pétulant ou autre, l'ordre et la disposition des parties conservent et fortifient cette unité.

Mille applications de ce principe du beau se trouvent exposées dans ce traité de peinture, et serviront, comme je l'ai dit, à mieux faire sentir ce même principe.

Je terminerai cette récapitulation non-seulement en répétant au lecteur que la connaissance du beau est la clé de toute la partie libérale des beaux-arts, mais en affirmant que le principe de l'unité est un moyen infaillible de parvenir au vrai goût et de trouver toutes les causes du beau et du laid non-seulement dans les arts, mais en morale, en métaphysique et en tous les sujets qui, dans la nature, sont soumis à notre intelligence et à nos sentimens. Ce principe de l'ordre et de l'harmonie ou du beau, est universel, s'applique à tout, nous fait adopter sans hésiter les meilleures résolutions, nous avertit sur l'erreur de nos intentions, redresse nos penchans et nos inclinations, confond nos préjugés et nos volontés exclusives; il nous affranchit de tout asservissement, et nous sert comme de refuge et de soutien dans les combats que nous avons à soutenir contre les erreurs et les goûts tyranniques de la société.

Qu'elle est précieuse, la règle qui nous permet de rendre raison de toutes nos préférences, qui ne laisse plus rien au caprice ou au vague de notre sentiment, qui nous tran-

quillise enfin par l'évidence des causes et des moyens, et qui nous satisfait constamment par la beauté et l'excellence des résultats !

Puisse le lecteur initié déjà dans cette science du beau, reconnaître qu'ici je parle sans exagération ! Puisse l'antique principe de l'unité faire à la fin autorité parmi nous ! Puisse-t-il paraître assez solide pour appaiser les critiques, et abréger les disputes ! Puisse-t-il enfin servir de digue au débordement de tant d'opinions sur la peinture, opinions qui, en faisant le malheur des artistes de bonne foi, détruiraient et anéantiraient l'art renversé à la fin avec les anciennes doctrines sur lesquelles il était fondé !

De la grâce.

Après avoir tâché d'expliquer ce que c'est que la beauté, il est assez naturel que je tâche d'expliquer ce que c'est que la grâce.

Le mot grâce fait naître une de ces difficultés grammaticales qui, causant de la confusion dans le langage, doivent causer aussi de la confusion dans la théorie. En effet, dans le langage ordinaire on emploie ce mot et comme synonyme de beauté, et comme désignant seulement certains charmes, certains agrémens de la beauté, et en même tems comme désignant une chose étrangère et surajoutée à la beauté. Je sais cependant que dans le langage rigoureux ce mot a été employé par quelques écrivains pour désigner cette chose étrangère et surajoutée à la beauté, mais en général on n'est point d'accord sur la véritable acception du mot grâce.

La plupart de ceux qui se sont occupés de cette question ont confondu la grâce avec la beauté. Mengs a dit, par

exemple, « que la grâce était chez les anciens un carac-
» tère qui tenait du beau et qui consistait à nous faire
» apercevoir dans la beauté ce qui contribue surtout à la
» rendre agréable. — La grâce, dit Milizia, n'est que la
» beauté elle-même. » — Cureau de Lachambre a dit : « Les
» anciens, qui étaient plus sévères et plus fins que nous
» en ces choses, n'ont point fait cette différence de la
» grâce et de la beauté, etc., etc. » — Selon Watelet, « On
» a peut-être tout aussi grand tort de séparer l'idée de la
» beauté de celle de la grâce, que de distinguer dans les
» lettres un bon ouvrage d'un ouvrage de génie. »

Un grand nombre d'autres auteurs qui ont voulu donner une définition de la grâce, n'ont fait au total qu'entreprendre la définition de la beauté, tout en disant que l'une était différente de l'autre. Pernetty, dans son dictionnaire de peinture, après avoir fait un article assez long sur la grâce, ne dit rien à ce sujet qui ne puisse être appliqué immédiatement et exclusivement à la beauté. Il nie toutefois à la fin de cet article grâce, que celle-ci soit la même chose que la beauté, et voici comment il s'exprime : « La
» beauté, dit-il, naît de la proportion et de la symétrie,
» et le gracieux s'engendre de l'uniformité et des mouve-
» mens intérieurs et flatteurs qui s'élèvent dans l'ame à
» la vue de l'objet. La beauté excite l'admiration, et la
» grâce fait naître l'amour. » Cette différence de résultat ne sert point à nous expliquer la différence qu'il y a entre la grâce et la beauté.

Il n'est pas surprenant que les hommes aient eu recours à des expressions complémentaires, lorsqu'ils ont voulu signifier la beauté dans son acception indéfinie; en effet, la définition qu'ils ont tâché d'en donner étant

imparfaite, il a fallu trouver des termes particuliers et additionnels. Ainsi le mot grâce lui-même ne serait point encore entièrement et complètement significatif, aussi y ajoute-t-on quelquefois les mots élégance, majesté, noblesse, charme [1], etc., etc.

Voici cependant quelques citations qui font voir qu'il ne s'agit que de s'entendre et que les hommes tendent tous à la vérité, quoiqu'ils semblent s'en éloigner. « Ceux » qui les premiers, dit Sulzer, ont désigné la grâce comme » une propriété particulière de la beauté, l'ont attribuée » exclusivement à la beauté de la femme. Dans les poésies » homériques, les Grâces sont toujours les compagnes de » Vénus, leur fonction est d'embellir de charmes parti- » culiers cette déesse de l'amour et de la beauté. Peu à » peu le pouvoir des Grâces eut plus d'étendue et comprit

[1] On ne donnera jamais une bonne définition de l'élégance, parce que ce mot est une expression vague et indéterminée, quoique les gens de goût sachent dans quel cas ils doivent en faire usage. Ils veulent donc en l'employant exprimer presque collectivement l'effet de la grâce, de la noblesse, de la vivacité et du bon choix réunis ; ils veulent signifier l'effet ou le résultat d'une production dans laquelle le goût et la propriété dans les embellissemens sont sensibles. Mais tous ces caractères ne sont-ils pas bien définis et très-distincts dans l'analyse de la beauté ? L'Hercule Farnèse, par exemple, est une figure élégante, parce que sa légèreté est remarquable dans une masse herculéenne ; mais une copie engorgée et pesante de cet Hercule n'offrira pas l'élégance. Ne vaut-il donc pas mieux dans ce cas, et en fait de théorie écrite, abandonner ce mot élégance, et dire positivement que dans cette copie lourde de l'Hercule, les finesses des plans, c'est-à-dire, les articulations, les attaches des muscles, les rentrans, etc., etc., ne sont pas rendus selon leurs véritables rapports avec les saillies, les renflemens des muscles, les grandes courbes, etc., etc., et que les lignes et les proportions qui en résultent sont sans vérité, et par conséquent sans vivacité, et l'on pourrait ajouter alors comme terme général et synonyme, sans élégance.

» non-seulement les femmes, mais aussi les poètes, les » philosophes, les hommes d'état, en un mot tous ceux » qui désiraient se rendre agréables par une manière par- » ticulière d'agir ou de parler. Voilà ce qui explique jus- » qu'à un certain point ce qu'on doit entendre par grâce. » — Un corps qui est beau, dit Le Batteux, est celui » dont les membres ont une juste configuration pour » exécuter aisément tous les mouvemens qui lui sont » propres [1], et la grâce dans les mouvemens consiste dans » la facilité jointe à la précision. — Selon le même » écrivain, la beauté, tout admirable qu'elle soit, n'at- » tire et ne charme que par la grâce qui l'accompagne » quelquefois, et qui seule la rend accomplie. » Watelet semble dire que la grâce consiste dans l'accord des mouvemens produits par la beauté avec les mouvemens de l'ame. « Peut-il y avoir, dit-il, de véritable grâce qui n'ait » pour principe la perfection du corps relative aux usages » auxquels il est destiné ? » Il la fait consister surtout dans l'excellente construction des membres, dans le mouvement des jointures et dans le balancement du corps. Mais aussi il semble ne reconnaître, ou au moins ne définir que la grâce de la figure humaine en particulier, et non la grâce dans tous les objets isolés ou combinés de la nature en général. Avant lui, Félibien avait dit que la grâce est un mouvement de l'ame, dont on ne juge que par l'action du corps. Cette définition est la plus généralement adoptée, et l'on répète assez souvent que les Grâces,

[1] On remarquera en passant que dans cette définition du beau, l'auteur ne tenant pas compte du beau optique ou sensible, ne donne que la moitié de la définition de la beauté, ne signalant que la convenance ou le beau intelligible.

qui sont comme un voile transparent à travers lequel l'esprit se montre, sont attachées au juste rapport des attitudes, des gestes, des mouvemens, des expressions, des pensées avec la fin qu'on se propose, et qu'elles y jettent d'autant plus d'agrémens, que les moyens les plus convenables paraissent avoir été saisis avec plus de facilité [1].

Cependant la plupart des écrivains ont considéré la grâce comme un je ne sais quoi, à cause de la difficulté qu'ils éprouvaient à en reconnaître les véritables élémens, qui sont souvent confondus dans la beauté elle-même. « La grâce, ont-ils dit, est une des branches du goût par » laquelle l'art parvient à plaire à l'ame de la manière la » plus douce et la plus agréable...—La grâce est tout sen- » timent dans l'habile artiste qui l'exprime. Elle inspire, » elle commande le plaisir à tous ceux qui jettent les yeux » sur son ouvrage... — Il n'y a pas d'à peu près pour la » grâce; ce qui n'est pas elle n'est rien... — et la grâce » plus belle encore que la beauté... etc. » Toutes ces idées

[1] Cette facilité, cet agrément, résultat de moyens inaperçus et cette aisance qui a tant de charme, ont fait penser à beaucoup d'écrivains que la grâce ne s'acquiérait point, et de là, qu'elle était enfant de la négligence et de l'inexactitude; en sorte que, pour dire d'éviter l'affectation, de faire des concessions à l'aisance, de s'abandonner à un aimable laisser-aller, ils ont presque recommandé l'aversion pour la science et la pureté. « La grâce, » au dire d'un célèbre académicien d'aujourd'hui, fuit en peinture tout » ce qui sent trop l'étude et la contrainte. » Rien de plus juste; mais comment l'auteur a-t-il pu ajouter : « C'est pour n'avoir eu ni des con- » tours aussi purs que ceux de Léonard de Vinci, ni un trait aussi savant » que celui de Michel-Ange, que le dessin de Raphaël se prêta mieux au » charme de la grâce? » Quelle confusion résultera d'une telle phrase dans la tête d'un jeune élève, persuadé que la pureté du trait est une qualité précieuse, et que la science du dessin est nécessaire à son art?

sur la grâce sont vagues et ne jettent point assez de lumière sur cette question.

Souvent on confond ce qui est explicable en tant qu'il appartient à l'objet qui plaît, avec ce qui est inexplicable en tant qu'il appartient à la vive émotion que ressentent nos organes. Ce je ne sais quoi qu'on veut encore expliquer, tient donc à l'irritabilité des individus qui en ressentent l'effet. Par exemple, le charme de la voix est susceptible d'analyse, et la grâce de l'organe se démontre par les règles de l'acoustique et de la musique. Mais un son de voix enchanteur, délicieux et nouveau par sa qualité, nous trouble, nous transporte, et voilà ce charme indicible et inexplicable, ce je ne sais quoi qu'on ne peut analyser. Si les danseuses peintes d'Herculanum étaient vues vivantes, c'est alors que ce je ne sais quoi troublerait par l'effet d'une expression extraordinaire.

Cependant d'autres auteurs modernes se sont fort approchés de la vraie définition de la grâce. Hagedorn s'explique ainsi : « Qu'est-ce que la grâce dans le sens le plus » propre, si ce n'est le mouvement en harmonie avec la » beauté? — La beauté, dit-il ailleurs, mise dans un mou- » vement harmonieux, ou dans une attitude convenable, » communique la grâce à la figure humaine. »

Tâchons de fixer maintenant l'idée qu'on doit attacher au mot grâce. Il est évident qu'on ne saurait employer cette expression grâce, pour désigner des choses différentes. Ainsi par grâce on ne doit point entendre à la fois et ce charme provenant de la beauté, charme dont l'analyse est un peu difficile à poursuivre et qui a été désigné par ce terme mystérieux grâce; ni à la fois ce résultat si sympathique sur nos sens et sur notre esprit, résultat qui

nous électrise, et dont la puissance semble se soustraire à notre examen, puisqu'on l'enveloppe du vague de ce terme grâce. On ne devrait pas non plus se servir métaphoriquement de ce même mot pour caractériser le mouvement des corps inanimés; il convient, je crois, d'appliquer exclusivement le mot grâce au mouvement des beaux objets animés.

On doit donc définir la grâce en disant que la grâce est le mouvement de la beauté; et cette définition est aussi celle de Hagedorn, de Bonstetten, et probablement d'autres écrivains antérieurs. En conséquence, je pense qu'il est essentiel de réserver cette expression grâce exclusivement pour cette signification. Et pour désigner ce que la beauté peut avoir de touchant, d'attrayant, et, pour ainsi dire, de sympathique et même d'indéfinissable (s'il est vrai qu'on ne puisse en poursuivre toutes les combinaisons), il convient beaucoup mieux de se servir des mots charme, attrait, ou de tout autre.

Maintenant il faut prouver que la grâce est le mouvement de la beauté. Pour qu'il y ait grâce, il doit premièrement y avoir beauté, et secondement y avoir unité entre le mouvement du bel objet qui se meut, et la disposition de sa volonté. Si on employait par métaphore le mot grâce au sujet des corps inanimés, tels que des draperies, des ornemens, etc., on devrait dire alors qu'il doit y avoir unité entre leur mouvement et leur destination ou la fin à laquelle ils tendent, en sorte que si une de ces conditions n'est pas remplie, la grâce n'a pas lieu. Exemple. La fureur d'un guerrier ou d'un animal quelconque, sera sans grâce, malgré la facilité et la convenance de ses mouvemens, si ces mouvemens offrent le désordre et la laideur

optique de gestes ou de lignes. Et comme pour compléter le beau, il faut le composer aussi du beau pour l'esprit ou de la convenance, j'ajouterai, pour second exemple, qu'une femme qui fait une action peu convenable et non conforme à la beauté, ne saurait faire cette action avec grâce [1]. De même, malgré l'ordre optique et la beauté des mouvemens ou des gestes, on les appelera sans grâce, si, ne concordant point avec les fins que se propose l'individu, ils indiquent la contrainte et le défaut d'unité entre la volonté et les moyens.

Ce qui prouve encore que la grâce ne devrait, rigoureusement parlant, être appelée telle, que sur les objets susceptibles de mouvement, c'est qu'on ne la retrouve en peinture et en sculpture que sur les objets susceptibles eux-mêmes de mouvement et représentés avec ces mouvemens, en sorte qu'on peut dire que c'est par métaphore qu'on emploie le mot grâce, lorsqu'il s'agit de l'imitation immobile de l'art, mais que la grâce réelle n'existe que sur les objets naturels susceptibles d'un mouvement réel et successif, et que ce mouvement doit être celui de la beauté ou celui des beaux objets. Voilà pourquoi Buffon, en parlant du cigne, dit qu'il est l'emblême de la grâce.

[1] Ceci suffit pour répondre aux objections qui seraient faites par des personnes qui n'auraient pas bien compris d'abord ces deux conditions ou élémens du beau. Or, parmi ces objections, j'exposerai celle-ci : Pourra-t-on dire jamais que Judith ait coupé avec grâce la tête d'Olopherne ? Je répondrai : Ne peut-on pas dire qu'une amazone a tué avec grâce son adversaire ? On voit assez qu'il s'agit de déterminer si l'action de ces femmes est belle, c'est-à-dire bonne, ou si elle ne l'est pas, car la grâce pourra avoir ou n'avoir pas lieu, selon l'un ou l'autre cas. Tout ceci ne prouve-t-il pas que la grâce n'est que la beauté elle-même, jointe à une certaine condition toute relative au mouvement de l'action ?

C'est par métaphore qu'on cite la grâce d'une tête en peinture, car la peinture ne peut pas répéter la succession des mouvemens de la grâce naturelle; elle peut seulement indiquer et fixer instantanément, pour ainsi dire, ces mouvemens, en en donnant l'idée.

La grâce d'une draperie provient du mouvement de sa beauté : elle sera belle par le résultat optique de sa disposition, si l'on y ajoute la convenance de ce résultat; mais si on l'appelle gracieuse, ce sera à cause de l'aisance et de la naïveté de son jet et de son mouvement.

On aperçoit ici que c'est par métaphore que le mot grâce, qui ne convient, rigoureusement parlant, qu'aux corps animés, est appliqué aux draperies et parfois aussi aux branches des arbres, aux ornemens, etc. C'est donc par métaphore qu'on a dit (je crois devoir répéter ce passage) : « On trouve de la grâce dans un rideau re-
» troussé ou dans un manteau jeté sur un meuble, lorsque
» leur mouvement est doux, qu'il contraste, et cependant
» s'enchaîne avec les objets qui les avoisinent. C'est dans
» ce cas surtout que le hasard, le caprice, une main heu-
» reuse, offre des succès qu'un froid raisonnement n'au-
» rait pas produits. » Mais, soit dit en passant, ce froid raisonnement n'est pas de trop pour corriger ce que le sentiment ou l'esprit peut avoir adopté inconsidérément.

« Comme il y a encore dans la grâce, dit Cureau de
» Lachambre, quelqu'autre chose où la peinture ne sau-
» rait atteindre, et qu'il y a une certaine vivacité qu'elle
» ne peut imiter sur la toile, il y a raison pour croire que
» le mouvement sert encore à la grâce, que c'est lui qui
» rend la beauté vive et piquante, et que, sans lui, elle
» serait fade, morte et sans attraits : en effet, on ne peut

» douter que le mouvement des parties fasse quelque chose » de cette vivacité, puisqu'il fait partie de leur perfec- » tion. » L'opinion de cet écrivain coïncide avec ce que je viens de dire, et sert à prouver encore que l'on a confondu deux acceptions dans le mot grâce, l'une qui fait une seule et même chose de la grâce et de la beauté, l'autre qui exprime une addition à la beauté, addition qui lui est cependant tout à fait étrangère. En effet, la grâce, dans cette dernière acception, est le mouvement ajouté à une chose belle (en peinture on peut certainement donner l'idée de ce mouvement, malgré l'immobilité de l'image), et, dans la première acception, la grâce est le seul charme qui résulte de la beauté.

Voilà donc la définition fixée. La grâce, rigoureusement parlant, est le mouvement de la beauté, et, vulgairement parlant, la grâce est ou un des charmes résultant de la beauté, ou tout à la fois la beauté et son mouvement; mais cette dernière acception serait double, confuse et impropre.

Je sais qu'on dit cependant qu'une femme, quoique laide, a de la grâce; mais alors on ne parle pas rigoureusement, car, dans ce cas, on fait abnégation de l'impression produite par la laideur, et, quoique les mouvemens de cette femme soient en quelque sorte gracieux, ils le seraient bien davantage, si toutes ses formes, et leur proportion par conséquent, étaient plus belles et plus convenables. Une femme laide rappelle la grâce, l'indique et est quelquefois tout près de l'offrir véritablement. Mais il faut bien s'entendre encore sur cette laideur. Peut-être que l'on confond la physionomie avec la grâce de toute la personne et avec le jeu gracieux du squelette, l'intention

de la personne avec les résultats de cette intention, etc.; cependant on emploie assez souvent le mot grâce sans toutes ces précautions.

Paul Lomazzo, j'en conviens, a dit aussi « Le mou-
» vement est par lui-même si important et donne souvent
» tant de grâce aux figures, qu'il couvre les irrégularités
» du dessin et des proportions. » Mais, parce qu'il fait compensation, cela ne prouve pas qu'il puisse être gracieux sans la beauté, car les deux idées de grâce et de laideur sont incompatibles.

Disons maintenant quelle est la source ou le principe de la grâce. La source de la grâce, c'est l'unité. Ce principe, une fois adopté, on reconnaîtra qu'une femme peut être belle, sans avoir ce qu'on appelle de la grâce, et l'on ne jugera réellement de sa grâce, que si elle parle, sourit, fait ou conserve quelque mouvement. Pour qu'on lui trouve réellement de la grâce, il est nécessaire que l'esprit reconnaisse unité entre les mouvemens et l'intention que cette femme se propose, ou, ce qui est la même chose, unité entre son action corporelle et la disposition de son ame. Lorsque cette unité a lieu, il y a grâce, et, lorsque cette unité a lieu sur un corps parfaitement conformé, la grâce alors offre plus d'intensité. Aussi c'est ce qui la fait souvent confondre avec la beauté.

Les belles statues antiques ont une grâce infinie, parce qu'elles sont ornées par la beauté; mais dans la nature moins belle que les statues antiques, la grâce est souvent plus prolongée, plus vive, à cause de la succession des mouvemens réels et de la force de l'unité entre le mouvement et la volonté de l'individu, ce qui fait souvent préférer la grâce vivante à la grâce représentée, quoique

ajoutée à la haute beauté. L'unité entre la volonté et le moyen est donc la source de cette qualité qu'on devrait seule appeler grâce, sans la confondre avec la beauté, et il y aura grâce dans une action corporelle toutes les fois que cette action du corps, que je suppose beau, sera propre à la fin que l'ame se propose.

On a remarqué qu'aussitôt que les femmes se croient observées, leur grâce disparaît, et qu'il ne reste plus que leur beauté optique ou sensible.

Il ne semble pas surprenant, après cette définition, que la grâce la plus intense, la plus vive, la plus touchante, soit offerte par la beauté de la femme, puisqu'elle est susceptible d'une délicatesse de sentiment qui doit maintenir plus constamment l'unité entre ses mouvemens et ses intentions successives et presque fugitives. Il n'est pas surprenant non plus que leur affectation nous déplaise infiniment, et que leurs minauderies, leurs grimaces, leurs bouches contraintes, leurs yeux maniérés, tous leurs gestes étudiés et recherchés enfin nous répugnent et nous choquent. C'est peut-être par cette raison que les anciens, dans leurs imitations, ont tant respecté le caractère naïf et chaste des figures du sexe; et c'est peut-être aussi pourquoi dans les tableaux de la dernière école française, les images des femmes sont si désagréables par leurs manières de bon ton très-opposées à la grâce naturelle.

« Pourquoi, dit Bonstetten, les animaux, même lourds,
» comme les petits chiens, ont-ils une certaine grâce ?
» C'est que leurs mouvemens annoncent toujours une
» seule intention. Cet effet vient de cette sensibilité de
» l'enfance, toujours vive et concentrée dans la chose

» unique qui l'occupe dans le moment. Pourquoi n'a-t-
» on jamais de grâce, lorsqu'on a l'intention d'en avoir ?
» C'est que l'amour-propre, qui inspire cette intention,
» tarit le sentiment d'où la grâce émane, et qu'on n'est
» jamais plus gauche, que quand on est poussé à la fois
» par deux impulsions opposées (autre preuve de l'ex-
» cellence de l'unité). Toutes les passions agréables ont
» toujours de la grâce, si l'on s'y livre avec cette inno-
» cence et cette naïveté du jeune âge qui ne se doute de
» rien. »

C'est parler sans précision que de dire que la grâce existe pour nous, quoique nous ne connaissions pas l'état de l'ame et la véritable expression des personnages. Ainsi, par exemple, on aurait tort d'avancer que le groupe de la villa Ludovisi a toujours été regardé comme gracieux, et, lorsque du tems de l'abbé Dubos, on croyait qu'il représentait Papirius et sa mère, et, lorsque plus tard, Winckelmann a voulu que ce fût Oreste reconnu par sa sœur. En effet, la grâce intelligible ne peut pas être la même dans l'un et l'autre cas [1].

On doit faire une autre observation : c'est que les figures en repos, offrant une continuation de mouvement, sont susceptibles de grâce. Exemple. La Nymphe endormie ou l'Ariane, appelée Cléopâtre, est une figure sans action et

[1] Tous les spectateurs de bon sens n'attendent-ils pas qu'ils aient connu le sujet d'un tableau et l'intention des personnages qu'il représente, pour juger si ces personnages offrent la grâce dans leur action ? Et ces mêmes spectateurs ne sont-ils pas dans une espèce d'anxiété, lorsque le sujet ou l'intention est long-tems sans s'expliquer à leur esprit, anxiété provenant autant du désir de sentir et de juger les rapports qui pourront faire naître l'idée de la grâce, que de la crainte de commettre eux-mêmes un contresens, en jugeant inconsidérément ces figures ?

pleine de grâce. L'Hermaphrodite de même, etc. La grâce a donc lieu aussi par le mouvement heureux conservé aux corps qui viennent de se mouvoir et qui se reposent.

On voit par cette définition de la grâce, que cette question n'est point aussi subtile ni aussi difficile qu'on se plaît à le répéter.

Citons encore Watelet. « Il semble, dit-il, qu'on s'est » contenté par une convention générale de sentir ce que » veut dire le mot grâce sans l'expliquer. Serait-il donc » vrai que la grâce, qui a tant de pouvoir sur nous, » naquît d'un principe inexplicable, et peut-on penser » que, pour l'imiter dans les ouvrages des arts, il suffise » d'un sentiment aveugle et d'une certaine disposition » qu'on ne peut comprendre ? Non, sans doute. »

La grâce n'est donc autre chose, selon sa véritable acception, que le mouvement de la beauté. Mais si, par grâce, on veut entendre tout ce qui plaît, tout ce qui charme, et qu'on veuille en rechercher tous les effets, toutes les applications, et cela dans tous les cas, on tombera dans le dédale des expressions style gracieux, compositions gracieuses, formes gracieuses, élégantes, charmantes, coloris aimable, séduisant, enchanteur, etc., etc. On voit donc aussi que tant d'embarras et de complication inutile ne provient au fait que d'une incertitude de la langue qu'on emploie, et, avant tout, d'une mauvaise définition.

Du sublime.

Ce que je viens de dire de la grâce m'engage à dire un mot au sujet du sublime.

Tant d'écrivains semblent parler du sublime comme

d'une condition ou qualité particulière, soit dans les actions humaines en général, soit dans les arts libéraux, que l'on pourrait croire qu'il existe en effet une théorie expresse du sublime, et que cette qualité est fort différente de la beauté. Mais, s'il est vrai que le sublime soit quelque chose au-dessus du beau, et une condition plus collective que le beau, néanmoins le beau est nécessairement le fond, la base et l'essence du sublime. Plusieurs genres de beauté étant réunis dans un ouvrage, la simplicité et la force y dominant, on ne s'est pas contenté d'appeler un tel ouvrage beau, on l'a appelé sublime. Cette sublimité rend l'idée d'un beau supérieur élevant l'ame vers sa céleste origine. Au fait cette sublimité n'est que la sublimité du beau; aussi entend-on souvent appeler du nom de sublime des productions de l'esprit, qui généralement ne sont pas classées dans ce sublime exclusif que signalent les théoristes. C'est ainsi que l'Apollon du Belvédère est appelé sublime, et que la Diane de Paris n'est pas appelée de ce nom, bien qu'elle offre autant de convenance et de grâce que l'Apollon.

Envisager ces épithètes de gracieux, élégant, sublime, autrement que comme des expressions aidant au langage, et vouloir les définir, bien que leurs acceptions aient quelque chose de vague (ce qui les rend par cela même propre à plusieurs fins), c'est embrouiller et affaiblir le principe premier, je veux dire le beau, qui est ou l'harmonie ou la perfection, telle qu'il est donné à l'homme de la concevoir et de la produire ici-bas.

Je comprends que, si on limite l'idée du beau et qu'on ne le conçoive que comme produisant ce qui plaît seulement à un degré ordinaire, il faut un autre terme pour expri-

mer l'idée d'un beau qui frappe violemment, qui enlève l'ame, pour ainsi dire, au-dessus d'elle-même; mais, pourquoi ne pas concevoir simplement cette condition dans le beau lui-même, dans cette intensité du beau, dont la force, l'éclat, la puissance se trouve dans les principales conditions du sujet et de son exécution? Faut-il autre chose que les préceptes du beau pour expliquer le sublime du Jupiter olympien? Enfin le beau n'est-il pas la perfection? La haute beauté n'est-elle pas la haute convenance dans le haut caractère du sujet? La sublimité de la pensée et de l'exécution est-elle donc autre chose que la beauté supérieure de cette pensée?

Sublime est donc un adjectif synonyme de suprême élevé, etc.; et si l'éloquence en veut faire un substantif, ce terme nouveau ne produit rien de nouveau dans l'esprit ni dans la théorie.

Que les écrivains conçoivent et définissent complètement la beauté, et ils verront qu'il ne leur restera rien que des redites à ajouter, lorsqu'il s'agira du sublime. Au reste, tous les critiques qui ont prétendu nous entretenir du sublime, ne nous citent que des exemples du beau; car, s'il faut absolument réduire le sublime dans quelqu'heureux laconismes, tels que le *Fiat lux* de la Genèse, le *Qu'il mourût* de Corneille, etc., où en sommes-nous en fait d'acceptions littéraires? Produire beaucoup avec peu, est une des conditions du beau comme du sublime, car c'est le propre des arts. Enfin, plus on y réfléchit, plus il semble qu'il faille ajouter un supplément à toutes les théories, s'il est vrai que le sublime soit autre chose, ou soit plus que la beauté. Mais, non : les préceptes d'Horace, d'Aristote, de Cicéron, traitent du sublime en

traitant de l'unité, de la convenance et de la perfection.

Ceux qui ont défini le génie ont prétendu certainement définir son aptitude au sublime, et cependant ils n'en ont pas toujours fait la distinction. Kant trouve la source des élémens qui composent le sentiment du sublime dans le concours de l'imagination et de la raison : on n'en peut pas dire moins au sujet du beau. Il suffit donc de dire que le beau est indéfini, et que le génie aspire au plus haut degré de ce beau. D'après ces divers aperçus, le mot sublime, par rapport au mot beau, ne doit pas être plus étranger, plus particulier, que ne l'est le mot million par rapport au mot mille.

Je n'étudierai pas la doctrine de Kant sur ce point; mais, en deux mots, je dirai que je n'approuve point la distinction forcée qu'il fait du beau et du sublime, confondant, selon moi, le choix des sujets ou objets parmi lesquels on peut et on doit certainement distinguer le sublime, le terrible, etc., avec le principe du beau, qui est la base et l'essence de la perfection de tout sujet, soit sublime, soit terrible. Kant n'est donc pas intelligible quand il dit : « La nuit est sublime, le jour est beau. » Ses distinctions de sublime effrayant, sublime noble, sublime magnifique, ne doivent point, selon moi, être rapportées à un autre principe que celui du beau.

Je l'approuve encore moins, quand il dit : « Le sublime » doit toujours être grand, le beau peut aussi être petit; » le sublime doit être simple, et le beau souffre d'être » paré et même orné avec recherche; l'intelligence est » sublime, l'esprit est beau; la hardiesse est grande et » sublime, l'adresse est petite mais belle; la tragédie » diffère essentiellement de la comédie, en ce que dans

» l'une le sentiment du sublime est mis en jeu, et dans » l'autre celui du beau. »

Il est évident, si l'on poursuivait avec Kant les distinctions qu'il a établies, qu'on s'égarerait dans des apparences de dissemblances et dans des subdivisions aussi embarrassantes qu'inutiles à la connaissance du beau.

Principaux auteurs qui ont écrit sur le beau.

N. B. Les auteurs qui ont exclusivement écrit sur la beauté, sont désignés par le signe *.

Alison.
* André.
* Artéaga.
Asnard.
Barthélemy.
* Barthez.
* Baumgarten.
Beattie.
Bettinelli.
Blumenbach.
Bonstetten.
Brisseux.
Buffier.
* Burke.
Camper.
Cartaud.
Celano.
* Cicognara.
Clio.
* Crouzas.
Colson.
Dazara.
* Dugald-Stward.
Dutremblay.
* Droz.
Émeric David.
Fayole.
* Franco.
Gérard.
Guyard.
Hagedorn.
Hariss.
Harpus.
Hemsterhuis.
Heurtier.
* Hogarth.
Hume.
Hutcheson.
* Kant.
Kœnig.
Lana.
Launier.

Legrand.
Leibnitz.
Lessing.
* Malaspina.
Massias.
Melchior.
Mengs.
Montesquieu.
Meusel.
Mosès Mendelson.
* Nyphus.
Parent.
Payne.
Pecheux.
Permon.
Quatremère de Quincy.
* Rhumor.
Riedel.
Seran.
Shiller.
Sulzer.
* Tenkate.
Trublet.
Vanius.
* Vogel.
Winckelmann.
Woods.
Wolff.
Yves.

Voyez encore au supplément du catalogue des auteurs, volume 1er, les ouvrages indiqués sous les n° suivans: 37 *Dialogue on Beauty;* 91 *Beauty a poetical Essay;* 100 *An Essay upon Prints, contenaing Remarks upon the principles of picturesque beauty.*

Voyez encore le Journal littéraire, tom. 5, pag. 84; la Bibliothèque britannique, 1812, janvier; l'Athœneum, journal, mars n° 3, etc., etc.

COMPOSITION.

COMPOSITION.

CHAPITRE 125.

DÉFINITION DE LA COMPOSITION.

La composition en peinture est l'art de concevoir dans son ensemble et ses détails; d'exposer par des esquisses un sujet imaginé ou aperçu dans la nature, ou dont l'idée est empruntée aux écrits, aux récits, ou même aux productions d'art; et de ne choisir parmi ces sujets que ceux qui, par leur beauté pour l'œil et pour l'esprit, sont réellement propres à la peinture.

Composer en peinture, c'est donc composer exclusivement selon cet art. Aussi doit-on remarquer que la poésie écrite, par exemple, est fort différente de la poésie en peinture. En effet, si le poète conçoit comme écrivain l'image d'Achille furieux, le peintre de son côté la conçoit comme peintre : et, quoique tous deux aient pour but la beauté de la nature, tous deux cependant, n'ayant pas précisément les mêmes moyens ou les mêmes élémens pour l'imiter, ne se rencontrent pas toujours dans le même choix. Il est donc évident que l'art de la composition en peinture est un art particulier, dont le domaine, ainsi que les moyens, est expressément déterminé.

D'après cette première définition, on comprendra que la grande étude du compositeur en peinture ne consiste

pas à recueillir les idées des écrivains inventeurs ou celles des historiens narrateurs, mais bien à rechercher dans les ouvrages des grands artistes, ou dans la théorie, quels sont les vrais moyens de l'art pour rendre intéressans, beaux, exclusivement pittoresques et très-vrais, les sujets imaginés ou inventés qu'il conçoit et qu'il se propose de traiter. Tous les sujets peuvent donc devenir pleins d'intérêt sous le pinceau d'un compositeur qui possède le vrai génie de son art; tandis que, sous le pinceau d'un peintre ignorant, les plus merveilleuses inventions peuvent être insipides, et par conséquent mensongères, puisqu'elles n'expriment pas le sujet.

Il résulte aussi de cette vérité théorique, que composer un sujet, c'est pour ainsi dire le refondre, le créer de nouveau, le convertir enfin en un tableau, et par conséquent le différencier tellement de ce qu'il était, soit dans les livres, soit dans l'imagination en général, qu'on peut dire que le peintre, en composant, invente réellement et devient créateur.

« Inventer dans les arts, dit le Batteux, ce n'est point » donner l'être à un objet, c'est le reconnaître où il est et » comme il est; et les hommes de génie, qui creusent le » plus, ne découvrent que ce qui existait auparavant. Ils ne » sont créateurs que pour avoir observé, et réciproquement » ils ne sont observateurs que pour être en état de créer. » Sans cette obligation particulière de produire une nouvelle création, toutes les peintures d'Homère et des plus fameux poètes seraient pour l'artiste autant de trésors tout trouvés; et c'est faute d'avoir réfléchi sur les différences relatives de la poésie et de la peinture, que bien des gens répètent qu'aujourd'hui presque tous les sujets de ta-

bleaux sont épuisés, et qu'il ne reste plus rien à inventer. Cette fausse opinion n'est donc si répandue, que parce qu'on n'est pas d'accord sur la vraie définition de chacune des parties des beaux-arts, pas plus que sur celle de chacun des beaux-arts en particulier.

Maintenant il faut, pour définir entièrement la composition, donner une idée de ce qu'est le langage de la peinture, et dire un mot aussi sur ce qu'on doit appeler plagiat dans cet art. Il faudra traiter ensuite de la méditation, de l'enthousiasme et du génie. Mais, avant tout, il est nécessaire de s'expliquer et de s'entendre sur l'extension qu'on donne ou qu'on doit donner dans la théorie à la partie de la composition.

De l'extension que dans la théorie on donne à la composition.

Comme certains critiques seront tentés de demander si par composition on ne doit pas entendre le dessin, le coloris et le clair-obscur réunis (car composer un tableau, c'est en effet l'essayer ou l'esquisser avec des couleurs, et par conséquent avec des tons, des teintes et des traits), il faut satisfaire à cette question et faire connaître comment nous avons conçu l'analyse de cette partie de l'art. Voici donc ce qui a pu déterminer ces critiques. Composer, c'est réunir, c'est combiner; or composer un tableau, c'est en réunir les élémens, et parmi ces élémens on doit compter le coloris, le dessin, le clair-obscur, etc., qui sont parties intégrantes de tout le tableau, ainsi que le sont les figures, leurs attitudes et le sujet ou l'action générale qu'elles constituent. Mais, d'après cet exposé, on voit que la composition serait toute la peinture. Aussi

Pernetty, dans son dictionnaire de peinture, gravure et architecture, après avoir défini la composition, l'art d'inventer et de disposer convenablement tous les objets qui doivent entrer dans la représentation d'un sujet de peinture, et après avoir été en conséquence forcé de parler dans cet article des masses de clair et d'ombre, de l'expression des attitudes, des couleurs, des reflets et de l'air, finit son article en convenant que ce serait entreprendre de traiter de tout ce qui concerne la peinture, que de vouloir entrer dans le détail de toutes les parties qui ont un rapport direct ou indirect avec la composition.

Ce seul exemple semble suffisant pour persuader que la théorie ou l'analyse doit circonscrire et limiter la partie de la composition, et que, s'il est permis dans le langage ordinaire de dire que la composition du coloris de tel ou tel tableau est bonne ou mauvaise, que les masses de clair et d'obscur, ainsi que les attitudes, en sont bien composées, il n'en est pas moins vrai que dans un traité didactique il ne faille séparer et distinguer ces choses en les classant chacune à leur propre lieu. Ainsi on m'accordera, j'espère, que, par composition, il convient, pour plus de clarté, de n'entendre que la composition linéaire et la disposition relative des objets qui doivent entrer dans l'ensemble du tableau, disposition indiquée seulement par des traits. Cet avertissement était indispensable.

CHAPITRE 126.

DU LANGAGE DE LA PEINTURE.

Il importe beaucoup de fixer l'idée qu'on doit se faire du langage particulier de la peinture, de la propriété et de l'étendue de ce langage. L'erreur d'une foule de peintres célèbres qui, faute de cette connaissance précise, ont si souvent manqué le but, prouve assez cette importance.

La peinture a son langage, de même que les autres arts. Elle a pour ainsi dire son vocabulaire distinct. Elle a ses moyens propres d'expression; et ces moyens sont optiques. Elle peut, avec ces moyens ou ces signes expressifs, être éloquente, et par conséquent claire, énergique, délicate, pleine de puissance et de charme. Si au lieu d'employer dans un tableau le langage propre de la peinture, on voulait adopter celui d'un autre art, on courrait risque d'être inintelligible et de manquer le résultat; en sorte que, bien qu'un sujet mal choisi et qui n'est pas du domaine de la peinture, puisse être excellent dans un autre art ou un autre langage, tel que celui de la sculpture, de la poésie, de la tragédie, il peut arriver qu'il devienne faux ou insignifiant dans celui de la peinture.

Josué Reynolds a dit fort judicieusement : « Des idées » destinées à être transmises à l'esprit par un sens, ne » peuvent pas toujours y parvenir également bien par » un autre sens. »

La peinture est donc un langage; et les moyens de ce langage sont ou les lignes dans la disposition et le

dessin, ou les mouvemens dans les figures, ou les masses, les formes, les teintes, les effets de clair et d'obcur, etc. De même, pour l'écrivain, ce sont les mots, les constructions, les figures, les épithètes, etc. Or ce langage de la peinture ayant aussi ses tours, ses nuances et son idiôme, il faut pour le bien parler, que ces tours, ces nuances et cet idiôme soient devenus familiers au peintre, et qu'il ne prenne pas au hasard les mots de son vocabulaire, c'est-à-dire, les expressions telles qu'elles lui sont offertes par des modèles individuels; il doit au contraire les choisir, en sentir la propriété et la valeur, ainsi que l'effet et le résultat qu'elles peuvent produire dans l'art où il les emploie et les combine.

Il résulte que le plus difficile n'est pas de découvrir un motif, un fait ou un sujet qui paraisse avoir de l'importance et de l'intérêt, tous les poètes et les historiens en contenant un très-grand nombre; c'est de déterminer, par le langage de l'art, un caractère réellement pittoresque trouvé dans un de ces faits; c'est de le faire sortir, par les justes combinaisons du langage, hors de ce vague où l'imagination l'apercevait; c'est de le présenter aux yeux et à l'esprit d'une manière claire, forte, et tel enfin qu'il puisse véritablement toucher le cœur en y pénétrant par le canal des yeux. Aussi, par une composition mal combinée, peut-on anéantir tout ce qu'un sujet a de clair, de moral ou d'intéressant, de même qu'on peut, en connaissant bien le langage particulier de la peinture, donner de l'intérêt et du moral au sujet qui paraissait en être le moins susceptible.

Ce n'est pas le sujet proprement dit que le peintre choisit, c'est un résultat moral fourni par ce sujet, qu'il

combine; il ne s'approprie pas le sujet du poète ou de l'historien, mais il fait naître de ce sujet écrit un sujet peint. Aussi tous les sujets sont-ils neufs en peinture, parce qu'il est facile au peintre de traiter une histoire d'une manière nouvelle, soit en choisissant un autre moment de l'action que ses prédécesseurs, soit en représentant l'action principale avec d'autres combinaisons optiques et propres à l'art. Un sujet peut même être considéré sous plusieurs rapports ou sous différens points de vue, et paraître sous chacun d'eux également intéressant, en sorte qu'il arrive presque toujours que plusieurs artistes conçoivent et saisissent le même sujet sous des points de vue tout à fait différens.

Ce qui pourrait donc manquer au peintre, ce n'est pas un sujet neuf, mais bien une manière neuve de concevoir ce sujet : et ce qui est rare, ce n'est pas un sujet intéressant, mais c'est cette manière excellente de le traduire dans l'art et de le rendre ainsi très-propre à la peinture, et de là très-intéressant dans un tableau. Aussi a-t-on dit que, pour inventer un tableau, il fallait être réellement peintre. Le testament d'Eudamidas de Poussin, est une belle scène de poète dramatique, et l'invention de cette scène écrite est de Plutarque; mais Poussin n'en est pas moins un grand poète dans son tableau d'Eudamidas, quoiqu'il n'ait pas le premier inventé ce sujet, car il a su le premier le voir, l'exprimer en peintre, et en composer un tableau dont la création lui appartient.

Ajoutons que le propre de la peinture n'est point de perpétuer des faits historiques, quoiqu'elle en ait le pouvoir; ce qu'on doit exiger d'un historien, ne doit point être exigé d'un peintre. Le propre de la peinture

est de perpétuer des impressions fortes résultant des grandes et belles choses de la nature. Ces observations qui ne sont point si opposées qu'on pourrait le croire aux idées vulgaires, me font encore dire que le peintre n'est point chargé de faire la gazette d'une catastrophe ni la topographie exacte des sites, dans ce qu'on appelle un tableau d'histoire; encore moins est-il de son devoir de faire passer à la postérité, avec une minutieuse exactitude, le costume très-détaillé des personnages qu'il représente: cette fonction est celle des graveurs, des annalistes ou des encyclopédistes.

Ces principes une fois reconnus, on conçoit aisément pourquoi les peintres sont si souvent dupes ou des sujets écrits par les poètes et les historiens, ou des sujets conçus par une imagination étrangère à l'art de la peinture; et l'on aperçoit tout de suite pourquoi tant de prétendues imitations ou traductions, pour ainsi dire, littérales des poètes, ne produisent que des tableaux insignifians et sans effet. Plusieurs littérateurs pleins de goût ont donc pris une peine inutile, en recueillant pour les peintres tous les sujets qui leur ont paru les plus dignes de leur art, et c'est en vain que les gens du monde susciteront aux artistes des idées sur telle ou telle composition, si elle est peu propre à devenir un tableau ou une bonne statue, ou bien s'ils ne la présentent pas eux-mêmes d'une manière exclusivement pittoresque; or il faudrait pour cela que ces littérateurs, que ces gens du monde fussent peintres eux-mêmes. Ce sont ces réflexions qui ont suggéré à Lessing une critique fort raisonnable du recueil fait par le comte de Caylus, des plus beaux sujets tirés de l'Illiade.

Vouloir qu'un peintre copie directement un poète,

vouloir que ce peintre qui emploie un langage particulier se rapproche du langage de ce poète, exiger enfin une ressemblance immédiate entre le sujet écrit et le sujet peint, au lieu d'exiger une traduction équivalente, c'est le propre de l'ignorance complète de l'art. Lors donc que la traduction faite par le peintre est froide et insignifiante, il ne saurait se justifier en s'applaudissant de l'exactitude et de la fidélité de cette traduction, car c'est un tableau intéressant que l'on demande, et non la répétition sans attrait d'un sujet écrit; et quand même à la lecture d'un ouvrage qui le touche, le séduit et l'enflamme, il courrait à ses pinceaux, et l'ame tout exaltée et pleine des images qu'il vient de lire, il voudrait reproduire le même feu sur la toile, toute sa chaleur ne ferait éclore qu'une froide composition dont personne ne serait touché. Les comparaisons faites par celui qui aura commandé le tableau et qui disséquera le texte, pour le confronter avec la peinture, seront des comparaisons nulles, une traduction en peinture ne devant et ne pouvant pas être littérale comme celle qu'on exigerait dans un écrit. Il importait donc de signaler l'ignorance et même la tyrannie fréquente des gens de lettres et des gens du monde, qui, confondant si souvent les propriétés des différens arts, fatiguent sans succès les artistes sur ce point.

Ce que nous savons de Phidias, qui s'inspira d'un passage d'Homère, où ce poète peint le père des dieux ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ses noirs sourcils, suffit pour nous convaincre qu'il ne s'agit point de répéter en peinture les idées et les traits adoptés par les poètes. En effet, le Jupiter olympien ne faisait voir ni les noirs sourcils, ni l'image même d'Homère; mais il donnait des idées

équivalentes sur la majesté toute-puissante du père et du plus grand des Dieux.

Ceci ne nous autorise-t-il pas à reconnaître une erreur dans le choix que Raphaël a fait de son image de Dieu, représenté trop littéralement d'après un passage de l'écriture? Ce grand peintre a représenté Dieu dans l'immensité des airs, mettant une main sur le soleil et l'autre sur la lune; ce sujet de la création du monde lui avait été inspiré par ces mots du psaume : *Cœli enarrant gloriam Dei et opera ejus annuntiat firmamentum* : Les cieux publient la gloire de Dieu et le firmament annonce ses ouvrages.

On peut trouver ici une preuve assez claire de la différence des langages qui conviennent aux différens arts; car cette même pensée, si sublime dans la poésie, devient mesquine et presque triviale dans le langage de la peinture, et Webbs, quoiqu'en ait dit Algarotti, a très-bien senti en disant : « Un Dieu qui, en peinture, étend une » main sur le soleil et l'autre sur la lune, fait disparaître » l'idée de l'immensité qui devrait accompagner l'ouvrage » de la création, et semble réduire le monde à une étendue » de quelques pouces. »

Voici au reste comme cet auteur s'exprime : « Dans le » tableau de Dieu créant l'univers, on voit que le sujet » le plus grand en lui-même peut devenir petit dans l'exé- » cution. Dieu créateur, dominant au centre de l'univers, » donnant l'être au soleil et à la lune par un mot de sa » toute-puissance, est un sujet vraiment sublime. Mais, » quand on le voit représenté sous la figure d'un homme » suspendu en l'air, une main sur le soleil et l'autre sur » la lune, ce qui était majestueux à l'imagination, devient

» misérable à l'œil. L'immensité de notre idée se réduit
» à rien, renfermée dans un monde de quelques pouces.
» Ainsi ce sujet fut aussi mal choisi qu'il est mincement
» traité.

» De même, quand on se figure l'acte par lequel Dieu
» commande aux animaux de la terre, de passer du néant
» à la vie, on conçoit la plus haute idée de sa puissance.
» Mais, quand on aperçoit au milieu d'un nombre infini
» d'animaux, un vieillard avec des yeux éteints, un front
» couvert de rides, une longue barbe et une robe traî-
» nante à terre, on croit voir un enchanteur et nullement
» le créateur de l'univers. »

Rappelons encore ce critique qui observa, dans les conférences où Le Brun dissertait sur le tableau de la manne, que Poussin avait péché contre le texte de l'écriture (Exode. Chap. 16), qui porte que les Israélites trouvaient le matin la manne répandue aux environs du camp, comme une rosée qu'ils allaient ramasser, et qu'il n'était pas nécessaire de faire tomber cette nourriture miraculeuse de la même sorte que tombe la neige. Écoutons la réponse excellente de Le Brun à ce sujet.

« Il n'en est pas, dit-il, de la peinture comme de l'his-
» toire. Un historien se fait entendre par un arrangement
» de paroles et une suite de discours qui forment une image
» des choses qu'il veut dire, et il représente successive-
» ment telle action qu'il lui plaît : mais le peintre n'ayant
» qu'un instant pour représenter ce qui s'est passé dans
» un moment, il est quelquefois nécessaire qu'il unisse
» ensemble beaucoup d'incidens qui aient précédé, afin
» de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi
» ceux qui verraient son ouvrage ne seraient pas mieux

» instruits que si un historien, au lieu de raconter tout
» le sujet de son histoire, se contentait d'en dire seu-
» lement la fin. C'est pour cela que M. Poussin, vou-
» lant montrer comment la manne fut envoyée aux Is-
» raélites, a cru qu'il ne suffisait pas de la représenter
» répandue à terre où des hommes et des femmes la re-
» cueillent, mais qu'il fallait, pour marquer la grandeur
» de ce miracle, faire voir en même tems l'état où le
» peuple juif était alors. C'est encore pour cela qu'il les
» représente dans un désert, les uns dans la langueur,
» les autres empressés à recueillir cette nourriture, et
» d'autres encore à remercier Dieu de ses bienfaits, ces
» différens états et ces diverses actions lui tenant lieu de
» discours et de paroles, pour faire entendre sa pensée.
» Puisque la peinture n'a point d'autre langage ni d'autres
» caractères que ces sortes d'expressions, cela obligeait
» M. Poussin à représenter cette manne tombant du ciel,
» parce qu'il ne pouvait faire connaître autrement que
» c'est là d'où elle vient; car, si on ne la voyait tomber
» d'en-haut, et que ces hommes et ces femmes la ramassas-
» sent seulement à terre, on la pourrait prendre ou pour
» une graine ou pour quelque fruit, et ainsi cette circons-
» tance, par laquelle elle marque que c'est une nourriture
» envoyée du ciel, n'eût point paru dans son ouvrage. »

Il arrive plus d'une fois que des caractères très-peu intéressans dans des tableaux sont rendus entièrement poétiques sous la plume d'un écrivain élégant. Il existe un grand nombre de descriptions de tableaux, lesquelles donnent une idée toute différente de ces mêmes tableaux, parce que le langage écrit s'est chargé de certaines beautés dont l'équivalent n'existait pas dans la peinture. Par

la même raison, certaines beautés réellement pittoresques ne sauraient être traduites par les écrivains, mille qualités visibles qui saisissent très-subitement le spectateur, résistant à l'effort de l'écrivain qui voudrait les répéter. Aussi, lorsque des artistes décrivent dans la conversation ces sortes de beautés, emploient-ils un langage que ne comprennent pas toujours les personnes étrangères à ces mêmes arts. Souvent même ils s'aident des signes du crayon, ne pouvant par les paroles exprimer toute l'idée des beautés qu'ils sentent si vivement. C'est pour cette raison que les descriptions de Philostrate et de Callistrate ne passent guère pour poétiques, par cela même qu'elles ne sont que pittoresques. Décrivez exactement le déluge de Poussin, vous ne donnerez point une image poétique du déluge; car, ni le coloris de ce tableau, ni son caractère optique, ni son mode enfin ne se peuvent décrire, ils ne peuvent que se traduire.

Raphaël, pour exprimer les mœurs austères et innocentes de Ste Cécile, l'a vêtue d'un cilice obscur, sur lequel sont posés les vêtemens riches et élégans de son rang : mais, quoique ce cilice apparaisse à travers une tunique transparente, cette idée frappe peu le spectateur, parce que le moyen optique est de peu d'effet. Cette idée au contraire peut prendre une grande puissance sous la plume de l'écrivain : *Cœcilia autem induta erat cilicio, extrinsecùs aureis induta erat vestibus...* Voilà le texte latin que M. Émeric David traduit ainsi [1] : « Cette vierge » saisie de crainte, richement parée, mais portant un » cilice caché sous ses vêtemens, etc.... » Et plus loin : « Sous la robe tissue d'or et de soie dont elle est vêtue,

[1] Choix de notices sur des tableaux du musée Napoléon.

» sous le cilice qu'on reconnaît à travers ses voiles élé-
» gans, ne croirait-on pas voir, etc. » Enfin ce cilice qui est une idée dominante dans ce sujet, ce cilice que Vasari appelle *maraviglioso* (merveilleux), n'est au fait dans cette peinture qu'un dessous brun sur lequel se détachent les plis assez fins d'une tunique transparente ; mais, sans l'avertissement par les paroles, l'esprit ne ressentirait rien par le seul effet optique des couleurs.

Tout au contraire, on sent que, dans le tableau d'Héliodore, par Raphaël, l'ange qui est en l'air et qui s'élance sur Héliodore, est d'un effet surprenant, mais qu'il serait de peu de valeur sous la plume de l'écrivain. On en peut dire autant des trois femmes qui, dans ce même tableau, contemplent la scène; elles produisent un grand résultat, et cependant ces mêmes figures signifiées par les paroles ne passeraient point pour poétiques.

Voici une autre description de M. Émeric David, bien plus brillante que n'est le coloris du tableau décrit. Il s'agit du tableau de Rembrandt, représentant l'ange Gabriël quittant Tobie et sa famille. « La nuée descendue sur la
» maison de Tobie, dit-il, présente des ombres larges et
» vigoureuses. Du centre de cette masse d'ombre jail-
» lissent les feux du ciel. La tunique de l'archange, qu'i-
» nonde la lumière, a la blancheur de la neige; sa dal-
» matique de brocart vert, est enrichie d'or, et ses ailes,
» diversement éclairées, semblent parsemées d'émerau-
» des, d'escarboucles et de saphirs; sa chevelure blonde
» et touffue paraît embrasée, etc., etc. » Or, on sait très-bien ce que c'est en peinture que l'éclat des escarboucles, la blancheur de la neige et les feux du ciel; il s'agit d'ocre, de blanc de plomb, de cinabre.

Une barre d'or éclatante à l'orient, comme dit M. de Châteaubriant, ne sera qu'une traînée de jaune en peinture.

De même la poésie du coloris n'est pas descriptible. Comment, par exemple, rendre par les paroles l'harmonie érotique qui environne la tête de l'Antiope de Correggio ? Comment décrire l'effet de ce bleu suave, céleste et si bien accordé ? Comment décrire ce calme optique qui embellit toute l'expression de cette figure, de ce site, etc. ? Comment enfin rendre sensibles par écrit mille charmes qui sont exclusivement du domaine de la peinture ?

Si donc l'écrivain ne peut exprimer le beau visible aussi bien que le peintre, le peintre de son côté ne doit point prendre inconsidérément pour modèle les images de l'écrivain, ni certaines beautés qui ne sont que métaphysiques. Pour emprunter quelques exemples entre mille, je citerai le touchant enlèvement d'Anchise par Énée, sujet qui dans Virgile est attendrissant, mais qui en peinture et en sculpture ne laisse que l'idée assez triviale d'un vieillard à califourchon sur les épaules d'un jeune homme. Je citerai encore le bon Henri IV, ayant ses enfans sur son dos et marchant à quatre pattes pour les divertir; il ressemblerait plutôt à Nabuchodonosor changé en bête. Un dernier exemple sera pris encore dans Virgile, et, quoiqu'il soit un peu burlesque, je l'ai cru bon à faire preuve. On sait que Virgile dépeint les harpies infectant les mets d'Énée et de ses compagnons : l'idée de Virgile est fort poétique et produit un effet remarquable. Qu'a fait un peintre ? Il s'empare de ce sujet, et, pour prouver qu'il le sent bien, il représente Énée à table avec les siens, et, sur tous les plats, sur le linge et sur les con-

vives, il imite les marques dégoûtantes de la bisarre persécution des vilains oiseaux qu'il n'a pas manqué de salir eux-mêmes avec toute la vérité dont son trivial pinceau était susceptible.

Rien n'est donc plus important pour le peintre que de réfléchir sur le domaine particulier de son art. Lessing, dans son Laocoon, a dit à ce sujet des choses excellentes. Mais j'emprunterai encore ici un exemple propre à réveiller l'attention sur cette question. Lorsqu'Homère voulut nous donner la plus haute idée de la beauté d'Hélène, il sentit bien que les mots ne pouvaient peindre, par une description vive et touchante, ces charmes que l'art seul des peintres ou des statuaires eût pu répéter; aussi prit-il un autre parti propre à ce langage du poète. « Quand » elle parut devant ses juges, dit-il, tous se levèrent spon- » tanément et furent saisis d'admiration.

» L'art de la poésie, dit M. Quatremère de Quincy, » emploie fréquemment les figures de la métaphore, parce » que, manquant des moyens visuels de la peinture, il est » forcé, pour nous rendre sensibles un grand nombre » d'objets, de chercher des équivalens aux moyens qu'il » n'a pas. La métaphore est donc le moyen le plus pitto- » resque de la poésie; c'est parce qu'elle ne peut faire » voir l'homme en fureur qu'elle fait sortir des éclairs de » ses yeux; c'est parce qu'elle ne peut nous faire voir ni » l'éclat ni la blancheur d'un beau teint, qu'elle réunit » sur de belles joues les lys et les roses.

» Mais pourquoi la peinture envierait-elle ces ressources » à la poésie? Ce n'est pas par choix, c'est par nécessité » que celle-ci y a recours. D'abord il est clair que le plus » grand nombre des métaphores du langage, que celles

» surtout qui ont pour objet de rendre perceptibles les » objets que l'art de la parole est inhabile à faire voir, ne » seront plus ni des métaphores ni des comparaisons, mais » vont devenir des pléonasmes et des redondances dans » les représentations d'un art qui a la propriété de faire » voir ces choses. Pourquoi des serpens sur la tête de cet » envieux, etc. ? Qui ne rirait de la méprise du peintre » qui croirait ajouter à la représentation de l'aurore, en » plaçant dans son tableau une jeune fille aux doigts de » roses et laissant échapper des perles? A quoi bon le » signe, quand on a la chose signifiée sous les yeux?

» Les divers arts ressemblent à des langues différentes » qui ont chacune leur génie. Ne sait-on pas que ce qui » est poétique dans une langue, devient souvent prosaïque » ou burlesque dans une autre? Il en est de même de la » transposition des images et des moyens poétiques d'un » art à un autre art.

» Qu'Anacréon, comparant l'Amour à l'abeille, le fasse » voltiger autour de la rose, qu'il l'endorme sur son sein; » mille idées charmantes viennent prêter leurs pinceaux » et ajouter leurs couleurs à la métaphore du poète. Mais » qu'un peintre nous fasse voir un petit enfant bloti dans » le calice d'une rose, je laisse à penser ce qu'a de puéril » et peut-être de bisarre cette rose servant de couche à » l'enfant. Si le poète fait descendre un homme au tom- » beau, le peintre ou le sculpteur ne doit pas représenter » un homme qui descend lui-même trois ou quatre mar- » ches pour entrer dans un cercueil. »

Mais, si l'on voulait ajouter des modèles de ridicules en ce genre, que ne dirait-on pas de l'artiste qui emploierait en peinture le langage des calembourgs, et qui, pour

représenter, par exemple, l'amour-propre, nous peindrait un amour qui se lave ? Aucun peintre, dira-t-on, ne voudrait faire un tableau des paroles suivantes extraites de l'écriture. « On aperçoit une paille dans l'œil de son voi-» sin, et l'on ne voit pas une poutre dans le sien. » Cependant ces paroles ont été traduites en gravure dans une Bible in-folio. Je me rappelle que cette estampe frappait singulièrement les personnes qui la voyaient, à cause de la bisarre conception de l'artiste. En effet, elle représentait deux hommes drapés et debout ; on voyait sortir de l'œil de l'un d'eux une poutre, et une paille de l'œil de l'autre. Qui pourrait, sans le texte, comprendre jamais ce sujet ? Je finirai par citer ce que raconte De Piles. « Un aveugle, dit-il, modelait en terre des portraits avec » beaucoup de ressemblance, et on le représenta en pein-» ture avec des yeux au bout des doigts. » Cette image ne devait-elle pas être encore plus dégoûtante que celle de la nature figurée avec six ou huit mamelles ?

Ces exemples prouvent qu'il n'est pas vrai que tout trait d'histoire en soi-même ou dans le récit du narrateur, que toute image écrite, toute épithète excellente dans le langage du poète, doive produire aussi un bon effet dans celui du peintre. Ainsi, que l'artiste qui veut exprimer avec des couleurs, ne s'en rapporte pas aux modèles écrits qui ont pu le séduire ou l'enivrer ; mais que, par des choix exclusivement pittoresques, par la force du langage propre à son art et qu'il a su bien apprendre et bien pratiquer, il sache rivaliser avec les écrivains.

Une autre conséquence doit être tirée de cette définition du langage de l'art, c'est qu'il faut que les figures du tableau soient excellentes, puisqu'il peut arriver fort sou-

vent que la seule composition d'un beau sujet reste privée d'éloquence et de vérité d'expression, si les figures ne sont pas elles-mêmes éloquentes, très-expressives et vraies. Cornélie est assurément un beau sujet pour une plume éloquente; mais il ne sera pas tel sous le pinceau de l'artiste qui n'aura représenté dans cette femme vertueuse qu'une femme ordinaire, et qui n'en aura pas peint les mœurs : c'est le cas de dire alors que le sujet est au-dessus du tableau.

Considérons maintenant le langage de la peinture sous deux autres rapports : 1° sous celui d'une qualité qui lui est toute particulière, je veux parler de ce silence, de cette sévérité calme qui rend une peinture imposante et comme présidée par une muse silencieuse; 2° sous le rapport de la force pittoresque qui répond au *vis comica* des écrivains. Je n'entends pas dire que cette sévérité ou ce silence exclue tous les sujets vifs ou gais, je veux dire que le langage propre à la peinture doit trouver sa véhémence dans le calme, et sa force dans l'immobilité. Mais, comme j'ai de la peine à exprimer ma pensée, je vais rappeler des exemples.

Qui n'a pas été frappé de cette éloquence muette et de ce silence animé de quelques portraits de nos anciens maîtres ? Qui n'a pas senti l'effet imposant de cette sévérité, de cette retenue dans le geste et dans toute la donnée de quelques peintures antiques; du Thésée d'Herculanum, par exemple; des actrices attendant l'instant de paraître en scène, etc., etc. ? C'est à cet effet que doivent tendre les efforts du peintre; il doit enchanter le spectateur, comme le serpent enchante l'oiseau sur lequel il fixe long-tems son magique regard, et qui finit par chanceler,

par tomber de stupeur. Mais on veut probablement que j'essaie au moins d'expliquer cette qualité qui semble ici vaguement énoncée. Je dirai donc que je l'attribue à l'unité qui doit être conservée entre l'immobilité de l'image et l'immobilité du regardant, que je suppose enfoncé dans un profond recueillement. Si étant recueilli et immobile, vous fixez les regards sur une figure représentée elle-même en immobilité, il y a sympathie et unité entre l'image et vous. Si cette figure au contraire semble se soustraire à votre recueillement, si elle vous distrait, si, au lieu de vous attacher, elle papillote à vos regards, si elle vous échappe, il n'y a pas sympathie, il n'y a pas unité entre elle et vous. Voilà pourquoi on recommande si souvent le choix des attitudes, qui dans la nature peuvent être facilement prolongées et permanentes. Nous ne nous adressons guère à une peinture qui ne s'adresse pas à nous; celle qui semble nous fuir, nous la fuyons. Mais quand une peinture se laisse bien voir, se laisse contempler; quand toutes les figures peintes sont là comme placées pour fixer notre ame et enchanter nos yeux, et que la sévérité des lignes, l'austérité des couleurs, la profondeur des caractères nous rend nous-mêmes immobiles d'admiration et nous magnétise, pour ainsi dire, c'est alors que l'ouvrage est *cosa da stupire,* comme disent les Italiens; c'est alors que nous sommes dans cet état d'étonnement extatique qu'on nomme stupéfaction; c'est alors enfin que nous croyons voir respirer ces figures, et que véritablement elles nous troublent et nous imposent. Artistes, qui m'avez compris, sachez que c'est surtout par le dessin, l'orthographie et la perspective que vous obtiendrez cette magie.

Quant à cette force pittoresque qui répond au *vis comica* des poètes, elle n'est guère plus facile à expliquer ici, et des exemples cités en diront plus que tous mes développemens. J'ai fait remarquer, comme éminemment pittoresque, l'idée de Raphaël, imaginant dans son tableau du Vatican l'ange qui se précipite sur Héliodore en planant, ainsi qu'on croit quelquefois planer soi-même dans certains rêves : cette idée en peinture est terrible et extraordinaire. Ici j'ajouterai que l'idée d'une masse ou d'un pesant boulon d'or, dont est armée la main du cavalier qui va foudroyer Héliodore, est une idée d'une grande force pittoresque. Poussin n'est pas un des peintres qui offrent le moins souvent cette haute qualité. Quoi de plus énergique que l'effet résultant de cet enfant à moitié écrasé sous le pied du bourreau qui lève sur lui une énorme épée? Ce tableau du massacre des innocens, qu'on admirait au palais Justiniani, est grand comme nature, et peut être cité comme une des plus fortes conceptions de l'art moderne. Un peintre seul peut donc imaginer de si puissans moyens, tandis que le poète écrivain en doit imaginer de fort différens. Si nous voulions restreindre cette qualité appelée *vis comica* aux sujets exclusivement comiques ou aux caricatures, combien d'exemples ne pourrions-nous pas rassembler qui serviraient à signaler les choses les plus piquantes? Le crayon des artistes anglais n'en produit-il pas tous les jours? Mais, de même que le *vis comica* est une qualité de la haute comédie, de même la force pittoresque dont je parle ici est un des moyens des tableaux du grand style.

Joseph va être jeté dans une citerne : un de ses méchans frères porte enroulée sur son épaule une grosse corde

dont la vue fait frémir. Le juge, dont Cambise punit si cruellement la prévarication, est étendu nu sur une table; le bourreau qui doit l'écorcher fait voir entre ses dents un couteau dont l'aspect fait frissonner. L'épée, toujours suspendue sur Damoclès, ne produirait point en peinture cette force qui est si remarquable dans le récit. Les sacs d'oreilles et les têtes qu'on expédie à Constantinople après une victoire, seraient, je crois, d'un assez pauvre effet, si le pinceau se chargeait d'en exposer la représentation.

Pourquoi a-t-on vanté dans l'antiquité l'effet de ce tableau où l'on voyait des poissons, les uns à fleur d'eau, les autres enfoncés dans l'eau, et les autres plus enfoncés encore et à peine aperçus? Pourquoi a-t-on tant remarqué aussi cette peinture qui faisait voir le visage d'une femme ivre à travers le verre dans lequel elle buvait, et celui d'un enfant soufflant le feu qui se réfléchissait sur toute sa figure? C'est que tous ces choix produisaient une grande force pittoresque. Beaucoup d'autres moins vantés, parce qu'ils n'avaient pas la même force, étaient sûrement tout aussi bien rendus.

On remarquera aisément ici que je sépare cette qualité de celle de l'invention en général qui choisit d'heureuses combinaisons. Dans le testament d'Eudamidas de Poussin, l'idée du médecin qui sent battre le cœur du mourant, celle de la fille naïvement éplorée et assise au pied du lit de son père expirant, sont d'excellentes inventions; mais cette force particulière à l'art optique n'est offerte en aucun lieu de ce beau tableau, à moins qu'on ne signale l'effet très-remarquable que produisent le bouclier et la lance d'Eudamidas, et qui, attachant la vue autant que l'esprit, rappellent les mœurs du guerrier héros du tableau.

Si je n'ai pas su trouver les exemples les plus propres à mon sujet, je n'en ai pas moins mis le lecteur sur la voie, en établissant les divisions essentielles à la question générale du langage de la peinture.

CHAPITRE 127.

DU PLAGIAT.

N'y a-t-il pas sur cette question subalterne des choses nouvelles à dire, ou plutôt des idées à rectifier? Aussitôt que certains critiques retrouvent dans une peinture ou dans une sculpture une figure ou une composition qui présente beaucoup d'analogie avec la figure ou la composition d'une autre peinture ou d'une autre sculpture, ils appellent l'auteur plagiaire, en sorte qu'il arrive souvent qu'un peintre occupé à composer un sujet se trouve retenu, parce que, ce sujet ayant été déjà traité, il craint d'être accusé de plagiat. On a été jusqu'à citer Raphaël, Dominichino, Poussin, etc., comme plagiaires, parce qu'on reconnaissait dans leurs ouvrages des figures analogues à d'autres figures peintes dans les tableaux d'artistes connus; mais ces reproches ne sont-ils pas le plus ordinairement fort inconsidérés? Pourquoi d'ailleurs n'accuse-t-on jamais de plagiat ceux qui empruntent les combinaisons de coloris et de clair-obscur aux Tiziano, aux Rubens, aux Rembrandt, et à tant d'autres dans les tableaux desquels on retrouve si évidemment les types de ces combinaisons? N'est-ce pas parce que l'on reconnaît qu'il y a un art très-louable à répéter ces mêmes combinaisons, à les adapter

ingénieusement et à les rendre de nouveau, belles, vraies et convenables ? Cet artifice, par lequel un peintre répète habilement des figures ou des compositions, doit être considéré comme un mérite, comme une difficulté, et non comme un vil plagiat. En effet, l'artiste qui conduit à sa fin une figure excellente dont il aura emprunté l'idée, est un créateur, un inventeur, puisqu'il compose et combine des rapports qui deviennent nouveaux sous son pinceau. On ne l'appelerait que du nom de copiste, s'il ne faisait que répéter sans changement la figure connue d'un tableau.

Être plagiaire, c'est emprunter inconsidérément une figure qu'on répète avec ses vêtemens, avec ses accessoires, ses gestes, etc., lorsque ces mêmes signes ne conviennent nullement au tableau dans lequel on l'introduit; c'est alors commettre un grossier contresens. Néanmoins on en remarque un grand nombre de cette espèce. Le plagiat ne peut donc être reproché qu'aux artistes ignorans, qui d'ailleurs ne mettent rien de leur propre fond, gâtant presque toujours ce qu'ils ont dérobé.

Les productions des anciens nous expliquent très-évidemment tout ce qui a rapport à cette question. Souvent on retrouve une attitude connue et consacrée, mais exprimée avec un savant changement d'action dans les parties, c'est-à-dire que ce n'est plus, par exemple, la jambe et la cuisse droite qui posent, et la gauche qui est libre, comme dans d'autres originaux, c'est au contraire la gauche qui pose; c'est le côté gauche qui hausse et le côté droit qui baisse sans rien supporter. Que s'ensuit-il ? C'est que les épaules, c'est que la tête, les mains, toutes les parties ont dû aussi être changées. Ajoutez à cela que ce n'est pas la même espèce d'individus que le peintre repré-

sente, il consulte un autre individu modèle. S'il voulait être plagiaire, il ne le pourrait pas : ce nouveau corps est tout différent dans ses rapports, dans ses masses et ses détails. C'est un autre squelette, une autre chair, un autre tempérament et une autre carnation. Où est donc le plagiat dans ce cas, ou plutôt quel est donc le grand artiste qui dans ce sens ne soit point aussi plagiaire? Saisir une combinaison heureuse sur la nature, ou bien la saisir dans un ouvrage d'art, est-ce avoir une si grande différence de mérite? Et ne peut-on pas dire au contraire qu'il y a une difficulté particulière à n'être pas copiste en se servant d'une donnée d'autrui, difficulté qui n'existe pas en prenant son modèle dans la nature, ce qui dispense de la même réserve.

On ne doit donc pas accuser un artiste de plagiat ou de vol, lorsqu'il ne prend presque rien. Car il ressemble à quelqu'un qui déroberait une empreinte sans le moule, ou le moule sans l'original. Ainsi, c'est un reproche fort insultant que d'appeler plagiaire l'habile artiste qui saisit une donnée propre et convenable à son sujet, qui la manie et la soumet à son gré, qui en dédaigne même l'origine, parce qu'il peut la rendre neuve en la refondant, qui enfin exprime avec ame et avec un grand art, ne se servant de cet emprunt que pour faire briller son génie et sa facilité.

Quand on a répété, je ne sais pourquoi, que Poussin a copié la figure du Gladiateur dans son tableau de Pyrrhus, et que Dominichino copia aussi cette statue dans son martyre de St André, on n'a pas réfléchi qu'une figure qui jette un pied en arrière et qui plie l'autre jambe en s'élançant, n'est point pour cela une imitation de la figure

appelée vulgairement le Gladiateur Borghèse : dans ce cas un portrait buste serait un plagiat; presque toutes les mains et tous les pieds en peinture seraient des plagiats, car il n'en est guère qu'on ne retrouve répétés dans les tableaux. Cependant tout le monde comprendra que l'on peut faire une autre main ou un autre pied, tout en répétant la donnée d'un pied peint ou sculpté. On a voulu aussi retrouver la composition d'un sarcophage romain dans le tableau de l'Extrême-Onction de Poussin, on s'est plu à citer les pierres gravées antiques dont les sujets ont servi aux peintures d'Annibal Carracci, de Michel-Ange, etc., on a encore vu des emprunts faits à Massaccio dans les ouvrages de Raphaël, etc.; mais on aurait pu remarquer bien d'autres rapprochemens dans tous les maîtres : ces analogies sont de tous les tems, puisqu'il y a des attitudes qu'on ne peut s'empêcher de répéter sans blesser la vérité et la vraisemblance. Enfin je suis tenté de croire que le mot plagiat n'a été appliqué à la peinture que par ces hommes superficiels qui ont voulu faire passer pour une sagacité rare des confrontations auxquelles ils ont mis beaucoup d'importance, parce qu'ils n'étaient pas capables d'apercevoir des choses plus profondes ou plus élevées dans les ouvrages des artistes.

On sait que David exposa aux yeux de tout le monde un croquis qu'un anonyme lui envoya, comme par reproche, d'après la pierre gravée antique représentant la même figure que son Léonidas : certes, si jamais plagiat fut honorable, c'est bien celui-là. On a remarqué aussi que la Cène de Léonard de Vinci a peut-être été répétée plus de cent fois avant ce grand peintre : les S^tes^ Femmes au pied de la croix, les Vierges avec le divin Enfant, beaucoup

d'autres sujets chrétiens ont été repris par les plus habiles peintres, et tous les jours, en consultant les très-anciennes images, on trouve et l'origine et les types d'un grand nombre de peintures du 15e et du 16e siècle.

Il reste encore à prouver deux choses : 1° que ce qu'on appelle plagiat est le plus souvent louable, parce qu'on en tire un grand profit pour la longue durée de l'art et la conservation du bon goût ; 2° que les artistes qui redoutent fort le blâme d'être plagiaires, partent de cette méfiance pour courir après des fantaisies nouvelles qui sont hors de l'art et qu'ils croient fort précieuses, parce qu'elles leur appartiennent, ou, comme ils disent, parce qu'elles sont originales, mais qui au fait sont dangereuses et tendent à corrompre la simplicité de la peinture.

Ce qu'on appelle plagiat, est le plus souvent un moyen louable et conservateur de l'art. Les anciens sont loin d'avoir partagé les idées des modernes à ce sujet ; ils semblent même avoir autorisé le plagiat. Écoutons ce qu'en a écrit en passant M. Heyne, qui voulait excuser Tischbein sur la publication de dessins représentant le même sujet. Voici ce qu'il dit pour excuser son ami : « Les répétitions » du même sujet sont fréquentes chez les anciens, parce » qu'ayant des idées justes de l'art, le désir de la nou- » veauté ne les promenait pas sans cesse d'un sujet à » l'autre. Ce désir ne dirigeait pas plus l'artiste dans ses » travaux que l'amateur dans ses achats. Une action im- » portante, une attitude, un moment, une expression déjà » connue, un air dont la vue répétée renouvelait un sen- » timent auquel on prenait plaisir, avait plus de prix pour » les anciens qu'une idée nouvelle, qui, bien qu'ingé- » nieuse, valait seulement par la nouveauté, et n'avait rien

» qui pût captiver le spectateur. Bien plus, ils regardaient
» comme un avantage de traiter un sujet familier aux gens
» de goût, parce qu'ils leur épargnaient ainsi le premier
» travail nécessaire pour le reconnaître, et leur laissaient
» tout le tems de jouir et de juger. » On a ajouté à ces raisons de M. Heyne une réflexion qui trouvera place ici, c'est que l'observation de cette même règle a fourni aux tragiques Grecs leurs plus beaux chefs-d'œuvre, et qu'en l'oubliant au contraire, pour courir après des sujets bien bisarres et bien neufs, on tombe dans la barbarie du mauvais goût. Aussi Boileau a-t-il dit à ce sujet:

« Oh! le plaisant projet d'un poète ignorant,
» Qui de tant de héros va choisir Childebrandt! »

Mais, dira-t-on, les anciens ont répété mille et mille fois la même figure sans la varier, pour ainsi dire, et il semble que leur génie ait été retenu, lorsqu'ils voulaient inventer des choses nouvelles. Cette objection n'est point raisonnable. Les anciens ne pensaient pas à prouver qu'ils avaient un génie inventif, fécond et produisant sans cesse des choses nouvelles et différentes. Il importe peu aux nations que tel ou tel individu ait du génie et de la fécondité d'imagination; ce qui leur importe, c'est que les productions d'art soient utiles par leur beauté et leur perfection particulière. Les anciens voulaient donc que leurs sculptures et leurs peintures fussent convenables, et c'est pour cela qu'ils ont répété ce qu'ils ont reconnu devoir convenir. Prenons pour exemple leurs Jupiters. Ils ont d'abord caractérisé ce dieu par toutes les manières qui étaient conformes à leur mythologie et à leurs idées morales, puis ils ont répété ces images et ces divers caractères,

sans en jamais sortir, et cela, malgré la variété de leurs représentations. Eussent-ils donc mieux fait, s'ils eussent représenté Jupiter, tantôt à la manière de Michel-Ange; c'est-à-dire avec des attitudes contournées et convulsives, avec des muscles de satyre et une draperie bisarre, semblable à celle des fous; tantôt à la manière de Rubens, avec des chairs lâches et abondantes, avec des os lourds et une attitude négligée ou sauvage; tantôt avec le geste impérieux et affecté de la vieille école française; tantôt avec la large barbe, le large manteau et la large touche des Carraches ou de Carlo Maratti; tantôt enfin avec le regard fantastisque et l'accoutrement étrange de l'école anglaise? Non, les anciens se sont répétés, parce qu'ils voulaient tous produire des images belles, convenables et utiles; ils ne se sont point écartés du vrai but, parce qu'ils voulaient être vrais, sages et instructifs à la fois. C'est par ces qualités qu'ils se ressemblent.

En y réfléchissant bien, nous verrons que cette habitude de perpétuer les types excellens est très-favorable à la conservation de l'art et du goût. Ces mille et mille exemples produisaient mille et mille preuves de ce qui est bon. Le peuple et les artistes étaient liés par les archétypes; les artistes qui les répétaient voulaient cependant varier leurs répétitions et y étaient forcés, et l'exercice que leur procurait cette habitude de répéter en variant, était très-propre à fortifier l'art. En effet, cet exercice instruisait à fond et fortifiait l'artiste dans l'étude de la nature, et il ne pouvait plus dans ses imitations s'écarter des grandes convenances. D'ailleurs il en résulte un autre bien : tel peintre qui répète ce type l'embellit peut-être de la partie de l'art dans laquelle il excelle. Un autre

apporte une qualité différente, et cette diversité, qui ne détruit point l'unité de l'art, lui procure des richesses de plus et semble étendre son domaine.

Examinons maintenant l'inconvénient attaché à cette manie moderne d'aspirer au neuf et à l'original. Quand l'artiste ne s'écarte de la voie commune et consacrée que pour s'égarer, quand il fait moins bien que les grands maîtres, en se piquant de ne pas faire comme eux, son originalité est vicieuse et doit prendre le nom de prétention bisarre, si toutefois ce n'est pas orgueil et folie punissable, que d'aspirer à la célébrité par le moyen d'ouvrages pernicieux et contraires à l'art.

« Si l'artiste, dit M. Lévesque (Encyclopédie méthodique), veut être neuf en produisant des conceptions extraordinaires, en tourmentant ses figures et ses compositions, en outrant ses expressions, en recherchant des effets fantasques, en se piquant d'un coloris baroque, on applaudira peut-être quelque tems à ses efforts mal entendus ; mais tôt ou tard on se vengera de sa charlatannerie, en le mettant même au-dessous de la place qu'il mériterait d'obtenir. »

Comment les artistes peuvent-ils s'abandonner à une prétention qui pour eux est d'ailleurs une véritable perplexité et une source de mille regrets ? Car au fait qu'est-ce qu'on doit appeler neuf dans l'art de la peinture ? Une pensée qui n'aura d'autre éclat que celui de la simplicité et de la vérité exprimée dans tout l'ouvrage, voilà ce qui sera neuf au moment où il sera créé par l'artiste, et neuf bien des siècles après qu'il ne sera plus.

C'est l'artiste qui doit être neuf, c'est-à-dire, nouveau créateur des belles choses, mais non le style de son ou-

vrage. Que le peintre soit neuf par le vrai talent, qu'il soit neuf par son sentiment particulier et par mille moyens de son art; mais qu'il ne soit pas neuf par des extravagances vaniteuses et pitoyables, ni enfin par des témérités ridicules et funestes.

En imitant la nature on est toujours original; or les archétypes de l'art nous apprennent à ne jamais sortir des vraies beautés naturelles. Il est vrai que le but n'est pas de copier les archétypes, puisque c'est la nature que l'on doit copier; mais on choisit dans la nature ce que les maîtres habiles ont cru devoir choisir en composant ces archétipes. C'est ainsi qu'on sera neuf en étant convenable et vrai, qu'on sera naturel et inventeur en suivant les beaux modèles de l'art, et que, loin d'être blâmable, on méritera les louanges de la postérité.

« Le plus vaste génie que la nature puisse produire, » dit J. Reynolds, n'est pas assez riche par lui-même pour » tirer tout de son propre fond. Celui qui ne veut mettre » aucun esprit à contribution que le sien même, se trou- » vera bientôt réduit, par son extrême pénurie, à la plus » misérable de toutes les imitations, celle de ses propres » ouvrages, et il se trouvera obligé de répéter de nouveau » ce qu'il aura déjà plusieurs fois répété. »

Tout ce qu'on a pu dire sur la variété précieuse qui résulte de la liberté et de l'indépendance de l'artiste, est le plus souvent irréfléchi. Est-ce que mille mensonges équivalent à une vérité? Est-ce en craignant de faire comme les gens de grand-sens que l'on fera mieux qu'eux? Cette diversité dans les caprices et les extravagances n'est-elle pas le signe de notre faiblesse, de notre incertitude et de notre peu de mérite?

Enfin, faisons-le remarquer, en condamnant les plagiaires, c'est presque toujours leur mauvais choix que l'on condamne, et non l'imitation qu'ils font d'après les bons modèles. Ainsi leur véritable tort, c'est qu'ils choisissent mal leurs larcins.

Quant aux copistes, ils composent avec l'esprit d'un autre, ils colorent avec les yeux d'un autre, ils travaillent en quelque sorte avec la main d'un autre; pensée, coloris, disposition, pantomimes, maniement du pinceau, rien n'est à eux; ils deviennent un double du maître qu'ils ont pris pour modèle, et souvent en cela ils ont l'art de tromper les critiques les plus exercés. Mais, on le voit, ici il ne s'agit plus de plagiaires, il s'agit de serviles copistes, ou bien de parodies ou de pastiches. C'est à propos de ces copistes qu'on a dit que se restreindre à l'imitation d'un seul maître, c'est un moyen de ne jamais l'égaler, puisque celui qui suit reste toujours derrière. Pour voler impunément, il faut être riche et pouvoir restituer à la postérité ce que l'on dérobe à ses prédécesseurs et à ses contemporains. Enfin un plaisant disait à propos d'un méchant plagiaire, que quand on vole, il faut tuer son homme.

CHAPITRE 128.

DE LA MÉDITATION.

Lorsque l'esprit se dispose à inventer pour composer, il commence par se mettre dans un état de méditation, car en supposant même que l'idée d'un tableau vint tout à coup, et comme par inspiration, frapper l'imagination du

peintre, la méditation n'en est pas moins dans ce cas même le premier acte de l'esprit. En effet, l'esprit veut aussitôt connaître la valeur de cette idée subitement acquise. Or, pour la bien connaître, il doit nécessairement avoir recours d'abord à la méditation, qui est le résultat d'une constante attention. Il est vrai que l'artiste chez lequel le sentiment domine sur la raison, se livre inconsidérément à ses inspirations; mais tôt ou tard il reconnaît à ses dépens les grands avantages de la méditation.

« L'attention est la première faculté de l'ame : c'est » d'elle que les autres tiennent leur existence et qu'elles » tirent leur origine. On la retrouve dans la comparaison, » dans le raisonnement, dans le désir, dans la préférence, » dans la liberté : toutes ces facultés ne sont que des » manières différentes d'être attentifs; et, si vous anéan- » tissez l'attention, vous anéantissez tout. » (LAROMIGUIÈRE. 14e *Leçon.*)

« Lorsque l'attention, dit Marmontel (Élémens de lit- » térature), se porte sur ce qui se passe au-dedans de » nous-mêmes, elle s'appelle réflexion; et lorsque l'atten- » tion est profonde et long-tems fixe, elle s'appelle médi- » tation : c'est la source des grandes pensées. Rien de » superficiel n'est rare; rien de commun n'est précieux. » C'est en creusant que le génie s'enrichit des trésors » cachés dans les entrailles de la nature; semblable au » chêne que nous dépeint Virgile, plus il étend ses raci- » nes, plus il élève ses rameaux.

» L'attention est une action de l'esprit, qui fixe la pensée » sur un objet et l'y attache; c'est le contraire de la dissipa- » tion qui le dérobe à lui-même, de la rêverie qui le laisse » aller au hasard sur mille objets dont aucun ne l'arrête,

» et de la distraction qui l'amuse loin de l'objet dont il » doit s'occuper. — L'attention donne à l'esprit une fécon- » dité surprenante et bien souvent inespérée : c'est peut- » être le plus grand secret de l'art, le plus grand moyen » du génie [1]. Ce que tout le monde aperçoit d'un coup- » d'œil dans la nature, n'a rien de piquant dans l'imagi- » nation. Le charme de celle-ci consiste à nous frapper » de mille traits intéressans qui nous avaient échappé. » Or, c'est l'attention qui les saisit et qui, changée en » habitude, différentie le regard pénétrant de l'artiste du » regard distrait, vague et confus de la multitude. »

Puisque dans l'invention on cherche à découvrir, à reconnaître ce qui peut rendre l'ouvrage parfait, il faut absolument que l'artiste qui invente, se rappelle avant tout ce que doit être l'ouvrage à l'invention duquel il travaille : or c'est ce souvenir qui exige la grande méditation nécessaire dans toute invention. Comme beaucoup de compositions ne font que trop bien voir que leurs auteurs n'ont jamais eu d'idée claire et précise de ce que leur ouvrage devait être, on doit en conclure que ces auteurs n'ont pas assez médité sur le sujet qu'ils se proposaient de représenter, ni assez médité sur les causes qui pouvaient rendre médiocre ou excellent leur ouvrage. On peut comparer le peintre qui se mettrait à poser des couleurs avant d'avoir décidé ce qu'il va représenter, à un homme qui voudrait regarder avant d'avoir ouvert les yeux. « Il est certain, dit Félibien, que la plus grande » difficulté qui se rencontre dans la production d'un ou- » vrage, vient de ce qu'elle n'a pas été bien formée dans

[1] *Inter ingenium et diligentiam perpaululùm loci relictum est arti.* (*Cic. De Orat.* II. 36.)

» l'imagination; de même qu'un enfant qui naît avant le
» terme prescrit par la nature, cause plus de mal à la mère
» qui le met au monde, et n'arrive que rarement à un état
» de perfection. »

« La méditation est, selon Vitruve, l'effort que fait
» l'esprit invité par le plaisir qu'il a de réussir dans la
» recherche de quelque chose. » Cet effort doit donc être prolongé; souvent il doit être grand et très-continu. Que fait l'esprit dans cette situation? Il compare, il prépare les moyens que l'imagination lui suggère abondamment; il les rejette ou les adopte, il les combine enfin, il les considère sous toutes les faces, les rapportant tous à la condition essentielle de l'art dans lequel il médite.

L'invention, a-t-on dit, est facilitée par l'attention longtems soutenue qu'on donne exclusivement à un seul objet, jusqu'à ce qu'il soit parvenu au plus haut degré de clarté. C'est par ce moyen que se présentent à l'artiste un grand nombre d'autres idées analogues, parmi lesquelles il doit choisir; c'est ainsi que nous voyons ceux dans lesquels une passion est devenue dominante, être extrêmement ingénieux à trouver les moyens de les satisfaire. L'avare rencontre partout l'occasion d'acquérir, lorsqu'un autre ne se douterait pas même de la possibilité d'en trouver le moyen, et cela, parce que l'idée de la possession des richesses est constamment l'objet de ses pensées; il voit tout en rapport avec son penchant dominant et découvre par là mille moyens d'acquérir qui échappent à l'attention des autres. Il est donc très-important, pour l'artiste qui cherche à découvrir ce qui convient à son but, de s'occuper exclusivement de ce but, et de s'en former, à force de méditation, une idée très-claire; alors s'offri-

ront insensiblement à son esprit ces idées correspondantes et analogues parmi lesquelles il pourra choisir.

Qu'on ne croie pas cependant que la méditation soit une situation toujours difficile et pénible de l'esprit, et qu'elle doive refroidir les idées; elle sert au contraire à les échauffer. En effet, la méditation attise et prépare le feu de l'enthousiasme, puisqu'elle en arrange et en dispose même les élémens. « Penser, a dit un auteur, est une » habitude, un métier, comme de jouer à la paume; et » de même que l'action des muscles se fortifie par l'usage » qu'on en fait, de même les fonctions de l'esprit se font » avec plus de vigueur et de facilité, lorsqu'elles sont sou- » vent exercées. » La méditation procure cette facilité.

Ne répète-t-on pas sans cesse au peintre que, s'il veut avoir du plaisir et du succès en peignant, il faut qu'il ait tellement pensé à l'économie de son ouvrage, qu'il se trouve entièrement fait dans son esprit avant d'être commencé sur la toile? On veut qu'il ait prévu l'effet des groupes, celui des fonds, le clair-obscur de chaque objet, l'harmonie des couleurs, l'intelligence enfin de tout le sujet; en sorte que ce qu'il met sur la toile, ne soit qu'une copie de ce qu'il a dans la pensée. « Il était lent dans ses pro- » ductions, dit Grétry (Essais sur la musique), en parlant » d'un compositeur, je ne dirai pas qu'il fût paresseux; » on ne peut l'être en réfléchissant toujours, mais il avait » au fond du cœur cette voix terrible et consolante ce- » pendant, qui crie mille fois non, avant de dire c'est bien.» Cependant Grétry a dit ailleurs dans le même écrit un mot qui a besoin d'être expliqué. « La première manière » de saisir une chose dans les arts, est presque toujours la » bonne. » Je pense que, si cette assertion est juste quant

à la clarté de l'image et quant à l'impression prompte qu'elle fait sur les sens et sur l'esprit, il n'en est pas moins vrai que cette première manière de saisir une chose n'est pas toujours convenable, et que la méditation peut faire revenir heureusement sur ce choix. S'il arrive que cette première manière de saisir soit bonne, et qu'il y ait un accord heureux entre l'imagination qui trouve et propose, et l'esprit qui adopte et saisit, la comparaison, le raisonnement et la préférence sont si prompts, que l'on ne donne pas le nom de méditation à une opération aussi rapide de l'esprit. Mais, quand il y a lutte et embarras, il faut que le procès se juge dans les formes. Or, pour obtenir même ce jugement, la méditation est indispensable.

Veut-on s'écarter de l'art et de la nature; il n'y a qu'à s'abandonner au torrent des idées : alors on opère extrêmement vîte. Veut-on obéir à la nature et respecter l'art; il faut beaucoup réfléchir et choisir ensuite parmi toutes ces réflexions celles qui sont les meilleurs; et c'est là ce qui exige du tems et de la méditation. Cette vérité sert à expliquer comment certains artistes modernes expéditifs ont pu mettre au jour un nombre infini de tableaux et de statues, tels que Bernini, P. de Cortone, et tant d'autres. On objectera que la fougue ne s'accommode pas de la méditation; mais la fougue est une qualité plus dangereuse qu'utile dans l'art, comme dans les lettres; car à ces instans de fougue succèdent ou d'autres instans de fougue, ou des instans de stérilité : or il n'y a pas dans l'un ou l'autre cas d'instans pour la sagesse, fille de la méditation. On peut dire enfin qu'un peintre fougueux n'a de l'imagination que comme le malheureux qu'une

fièvre brûlante exalte jusqu'au délire : quand la fièvre s'affaiblit et tombe, on le voit s'affaiblir et tomber lui-même. Aussi les compositions des improvisateurs sont-elles en général des lieux communs sans intérêt, sans caractère et sans chaleur d'expression. En peinture, comme en poésie, un tout qui est fait à la hâte ne saurait être excellent ni passer à la postérité.

L'abbé Métastasio avouait à un de ses amis, que l'exercice des vers *ex abrupto* (impromptus) lui avait été fort nuisible, parce qu'il lui avait donné l'habitude de la négligence et de l'incorrection, habitude qu'il eut dans la suite bien de la peine à vaincre, pour y substituer une habitude contraire, celle de mettre du choix dans ses pensées et de les exprimer avec justesse et précision. On ne travaille donc quelquefois avec tant de promptitude que parce qu'on n'en sait pas assez pour travailler plus lentement. Un jeune peintre se vantait devant son maître d'avoir fait un ouvrage plus vîte qu'un de ses camarades : taisez-vous, lui dit le maître, il l'a fait plus promptement que vous, car il l'a bien fait, et le vôtre reste encore à faire.

Les artistes qui croient que le tems qu'ils emploieraient à la méditation serait perdu, ne savent pas combien au contraire les recueillemens que l'on fait de tems en tems sont nécessaires pour faire avancer et pour fortifier le talent. Les intervalles de repos passés sans produire, ont même été utiles aux plus grands génies, parce qu'ils ont employé ces intervalles à méditer et à éclaircir leurs théories et leurs projets. « Ces loisirs, dit fort bien Hauche-
» corne (dans sa Vie de Michel-Ange), ces inactions, sont
» autant de pauses du génie, qui, loin de retarder l'art,

» lui font faire les plus grands progrès. Le désir du travail
» enflamme l'imagination de l'artiste et lui fait concevoir
» les plus sublimes projets : il revient sur tout ce qu'il
» a fait, il compare ses forces, et dresse le plan de tout
» ce qu'il a désormais à faire. Ses idées se généralisent, il
» contemple les arts dans tout leur ensemble, et voit plus
» dans ce seul coup-d'œil, qu'il n'eût aperçu dans dix ans
» d'expérience et de pratique. »

Voici une petite histoire que nous a conservée Hooghstraeten, et qui est relative à la méditation. Je la place ici, parce que je n'en raconte pas souvent et qu'elle donne à réfléchir. Un jour Knipherghen, Van Goyen, paysagistes, et Pertellis, peintre de marine, firent une gageure, à qui ferait mieux un tableau dans la journée, et cela en présence d'autres artistes leurs amis. Knipherghen se munit d'une grande toile pour faire son paysage. Il semblait qu'il prenait sur sa palette des ciels, des lointains, des rochers, des ruisseaux et des arbres tout faits, et qu'il ne faisait que les appliquer sur cette toile : ce bon tableau fut fini avant le tems. Van Goyen prit son pinceau, et, sans rien dessiner, il applique partout du clair, du brun plus ou moins, en sorte qu'on ne savait ce que cela produirait. Alors on le vit retourner sur ses pas : bientôt sortirent de ce cahos un ciel léger, des lointains avec des hameaux; un reste de fortification s'offrait sur le deuxième plan, avec une nappe d'eau qui laissait voir près de là une chute considérable; on y voyait une rivière avec des vaisseaux, des bateaux pleins de petites figures, et sur le devant des masses larges et ombrées qui donnaient la perfection à ce tableau heurté avec esprit et d'une excellent coloris. Mais Pertellis démonta ceux qui le virent commencer : il prit sa palette

et ses pinceaux, puis resta long-tems devant sa toile à réfléchir sur ce qu'il allait faire. Il paraissait que ce peintre ne finirait jamais, lorsque tout à coup il commença avec une extrême vîtesse, et finit son tableau pour le tems prescrit : c'était une marine qui enleva tous les suffrages. Ce tableau était produit avec réflexion, l'auteur l'avait conçu avant de le faire, et il dut son avantage à la méditation.

Il faut de la méditation pour voir, pour sentir la nature; il faut de la méditation pour s'élever à la hauteur de l'art, pour l'embrasser en entier, l'approfondir réellement et rapporter ses pensées à cette idée qu'on s'est faite de la perfection. Mais la méditation ne peut avoir lieu qu'au sein de la solitude et hors des distractions et des mille et mille futilités de la vie commune. Voilà pourquoi tant de grands artistes ont aimé la solitude. Michel-Ange qui la chérissait, disait que la peinture était jalouse et qu'elle voulait que ses amans se livrassent à elle sans réserve. Enfin il suffit de considérer avec un peu d'attention les chefs-d'œuvre, pour se persuader que la méditation a été le premier acte de ceux qui les ont produits. Je vais finir en citant ce que l'on a recueilli sur Raphaël à ce sujet.

Le premier soin de Raphaël, a-t-on dit d'après Mengs, quand il voulait composer un tableau, était de penser à l'expression, c'est-à-dire, de chercher quel devait en être le sujet, et quelles passions animeraient les personnages à employer; ensuite il calculait le degré de ces passions et à quels personnages il convenait de les donner, quelles espèces de figures il pouvait employer et en quel nombre, à quelle distance il fallait les placer de l'objet principal pour concourir à l'expression générale;

et par ce moyen il concevait l'étendue de son ouvrage. Quelque grand que fût le champ qu'il devait remplir, il prévoyait combien l'objet principal ou l'expression des principaux groupes avait de rapport avec les autres; si l'action se bornait au moment actuel, ou si elle devait s'étendre au-delà; si elle était d'une expression forte ou faible; si elle avait été précédée de quelqu'événement antérieur, ou bien si elle devait être suivie de quelque autre; si c'était un événement tranquille et ordinaire, ou bien un tumulte extraordinaire, une scène agréable, d'une tranquillité lugubre ou d'une tristesse tumultueuse.

Après avoir réfléchi sur ces détails, Raphaël choisissait ce qui était le plus nécessaire pour disposer son effet principal, auquel il donnait la plus grande vérité et la plus grande clarté possible, après quoi il faisait suivre ses autres idées, selon leur importance, plaçant toujours les choses les plus nécessaires avant celles qui l'étaient moins. De cette manière ses ouvrages, sans manquer d'aucune partie essentielle, n'en avaient aucune d'inutile, et le beau s'y trouvait toujours, tandis que chez les autres artistes le nécessaire manque souvent, parce qu'ils ont cherché la beauté dans les choses inutiles.

Lorsqu'il passait à chaque figure en particulier, il ne cherchait pas d'abord l'attitude la plus pittoresque qu'il pourrait lui donner, comme font les autres peintres, qui ne prennent pas garde si ces figures conviennent au sujet ou non; mais il réfléchissait sur ce qui devait se passer dans l'ame d'un homme qui se trouverait dans la circonstance actuelle que l'histoire représentait. Ensuite Raphaël songeait à l'effet que telle ou telle passion pouvait faire sur les personnages qu'il rassemblait, et quelle partie du corps de-

vait être vue pour l'exprimer. C'est à cette partie qu'il donnait alors le plus d'action, laissant oisives celles qui n'y étaient pas nécessaires : voilà pourquoi l'on rencontre dans les tableaux de ce maître, de ces figures tranquilles et droites qui sont aussi belles que celles dont le mouvement est très-marqué. Ainsi, on retrouve l'esprit de Raphaël dans chaque ouvrage, dans chaque groupe, dans chaque figure, dans chaque membre, dans chaque articulation, et jusque dans les cheveux et dans les draperies. Quand il fait parler quelqu'une de ces figures, on aperçoit si elle parle avec véhémence ou si son ame est calme. Celle qui pense a véritablement l'air de quelqu'un qui réfléchit, et dans toutes l'on distingue les passions susceptibles d'être fortement rendues ; on distingue si elles sont à leur plus haut période, ou bien si elles finissent, etc.

Qui ne comprend pas que l'esprit si étendu de Raphaël avait besoin, pour produire tant de belles choses, de se renfermer dans une profonde méditation ? Le caractère de ses dessins et de ses esquisses, en sont un visible témoignage. Il est inutile d'ajouter que l'on ne retire de vrai profit de la méditation, qu'autant qu'on est doué des avantages nécessaires à tous les esprits bien organisés et qu'on possède d'ailleurs à fond la théorie de l'art ou la science à laquelle on rapporte ses méditations.

CHAPITRE 129.

DE L'ENTHOUSIASME.

J'ai cru devoir dire ici quelque chose sur l'enthousiasme, parce que cette condition, qu'on regarde comme si essentielle à l'art et comme sa partie la plus mystérieuse, n'est pas, selon moi, un si grand secret de la peinture, chacun pouvant la considérer comme une simple et fort naturelle disposition à laquelle tout individu bien organisé peut prétendre. Si l'élan physique n'a jamais été appelé un phénomène, de même l'ardeur de l'intelligence, l'élévation des désirs ou l'exaltation de l'ame aspirant très-vivement à un but déterminé, ne sont que le propre de tout être capable de pensée et de sentiment.

Quant à la source de l'enthousiasme, on peut la reconnaître, comme nous l'avons dit, dans la méditation. En effet, telle idée, tel sujet qui excite l'enthousiasme, parce que l'esprit le conçoit d'une certaine façon, peut causer l'indifférence et même le dégoût, si, par l'effet de la réflexion, cette même idée touche notre esprit par d'autres rapports. On peut donc dire que l'enthousiasme est toujours précédé et naît de la méditation. Il est vrai que cette méditation peut être fort prompte et n'être au fait qu'une réflexion peu profonde et très-peu prolongée; cependant cette prompte réflexion se lie presque toujours à des méditations antérieures. Il est vrai aussi que certains esprits sont plus disposés que d'autres à l'enthousiasme, et qu'ils se sentent enflammés presque malgré eux à leur

insu et pour ainsi dire avant de réfléchir; mais chez de tels esprits cette disposition est plutôt un vice et un désordre qu'un état convenable et propre aux beaux résultats du génie. Un artiste qui s'électrise en un instant à l'aspect de tous les objets capables d'émouvoir, et qui s'électrise avec la même célérité et la même exaltation au prime abord, n'est point dans cet état d'équilibre qui laisse en liberté le jugement et les facultés de l'esprit.

On peut donc définir l'enthousiasme, en disant qu'il n'est autre chose que cette situation de l'ame élancée vers les objets qu'elle désire, vers les objets qu'elle médite, et excitée violemment par l'impression qu'elle en reçoit. Ainsi, pour que l'on soit dans un état d'enthousiasme, il faut d'abord un sujet qui remplisse l'imagination et l'entendement à la fois; puis il faut sentir vivement, afin d'exalter par une force particulière du sentiment cette image interne dont le développement est dû effectivement aux efforts de l'enthousiasme, mais qui est dû aussi au travail de l'esprit. Cet état d'enthousiasme peut être exalté en présence des très-beaux ouvrages, parce que non-seulement le sentiment de ce que l'on voit est exalté, mais aussi le sentiment de ce que l'imagination et l'esprit ajoutent à ces beaux spectacles. Cependant si cette exaltation, au lieu de favoriser l'entendement et de soutenir l'imagination, dérèglent le premier et subtilisent, pour ainsi dire, l'autre, cet état de l'ame est la source de plusieurs maux, puisqu'il en résulte l'égarement de la raison. L'enthousiasme doit donc être en rapport avec toutes nos facultés, et il faut bien se garder de le violenter et de le porter au-delà des justes bornes, de même qu'il est important de savoir le soutenir et le prolonger à son gré.

On a dit malheur au peintre qui prend sa palette, au sculpteur qui saisit son ciseau, au poète qui met la main à la plume, avant que d'avoir un sujet qui lui tourne tout à fait la tête. Mais il faut s'entendre sur la justesse de cette déclamation. Il ne suffit pas d'être enthousiaste, car les fous le sont assez souvent, et le monde est plein d'admirateurs qui semblent élevés au troisième ciel, et qui cependant ne sauraient jamais rien produire qui ait la moindre chaleur. De plus, il faut remarquer que l'enthousiasme se commande un peu, qu'il n'est qu'une conséquence de la volonté, et que c'est une situation dans laquelle l'ame s'est mise plus volontairement qu'on ne le pense, en sorte qu'on peut dire que le fou qui brûle d'enthousiasme, n'est dans un tel état que malgré lui et parce que sa volonté et sa raison ne sont pas entièrement libres. D'autre part, je sais que ne s'enthousiasme pas qui veut, et que cette faculté de sentir au dernier degré et de s'enflammer, soit en présence d'une belle chose, soit en se la figurant seulement, n'est pas donnée à tout le monde. Aussi je crois, avec tant d'autres, que celui-là ne sera jamais peintre, poète, sculpteur, musicien, architecte, etc., qui n'est pas susceptible d'allumer ce beau feu, sans lequel rien dans les arts ne peut être vivifié. Mais où sont-ils donc les peintres qui ne sentent pas ce feu et cette verve, et quel est l'élève un peu recommandable qui manque de sentiment et d'enthousiasme? Cette qualité n'est-elle pas au contraire assez commune et même plus vulgaire qu'on ne pense?

On pourrait conclure de ces premières réflexions qu'il y a deux espèces d'enthousiasme : un réel et un factice; un enthousiasme vrai, durable, en harmonie avec nos

vues et réellement utile, et un autre fugitif, accidentel, désordonné, incommode et sans bon résultat. On pourrait conclure aussi que le véritable enthousiasme n'est qu'une suite de la méditation, que ce n'est même que la méditation activée par le sentiment, éclairée et soutenue par la persévérance : car, si cela n'était pas, il faudrait alors réduire l'enthousiasme à l'action de sentir et à la faculté d'exalter la sensibilité; or cette faculté, je le répète, n'a rien qui soit particulier, et hors de la constitution ordinaire de l'homme; c'est une disposition innée, et non un talent qu'on est maître de diriger.

Mais continuons de prouver que l'enthousiasme n'est que la méditation activée par le sentiment, par l'imagination et la persévérance. Souvent on est étonné que des artistes aient pu être aussi heureux dans l'invention, et on leur attribue pour elle un génie supérieur. Si l'on savait l'histoire particulière de chacune de ces inventions, on verrait fort souvent qu'elles sont dues principalement à quelqu'accident heureux, et à l'attention de l'artiste qui observait avec la plus grande ardeur tout ce qui l'entourait. Il est probable que c'est même au hasard que nous devons les plus belles inventions dans les beaux-arts, aussi bien que dans l'industrie, et c'est pour cela, soit dit en passant, qu'une habitude très-utile pour l'artiste, c'est d'avoir toujours ses tablettes sur lui, et d'y déposer tout ce qui lui paraît propre à être recueilli pour ses compositions. C'est par ce moyen qu'il rassemblera un grand nombre de matériaux, dont il pourra faire au besoin un emploi très-avantageux.

On peut promettre à l'artiste qu'il sera doué du véritable enthousiasme, s'il s'occupe sans relâche des objets

relatifs à l'art qu'il cultive, s'il rapporte à cet art tout ce qu'il voit et tout ce qu'il entend, car alors il trouvera fréquemment l'occasion et les moyens d'inventer. Le peintre d'histoire, qui a sans cesse présent tout ce qui se rapporte à son art, observera et considérera toutes les personnes qu'il rencontrera, comme étant propres ou non propres à la composition d'un tableau d'histoire. Lorsqu'il en trouve une dont la figure exprime d'une manière marquante un caractère ou un certain sentiment, il désire aussitôt trouver un sujet dans lequel il puisse employer cette figure; les objets les plus insignifians suggèrent quelquefois des idées heureuses à l'artiste dont l'esprit n'est occupé que de ce qui concerne ses études. C'est ainsi que Léonard de Vinci avoue que les taches de vieilles murailles lui ont souvent fourni d'excellentes idées, et il n'a pas hésité à consacrer un chapitre particulier de son traité à cet objet.

Maintenant voyons comment se passent les choses dans l'esprit de celui qui se trouve dans un état d'enthousiasme. La situation de celui qui médite, qui compare en sentant vivement, qui hésite pour choisir, qui choisit avec résolution, qui rejette, qui parfois est triste et presque désespéré, et parfois aussi joyeux et transporté pour avoir atteint ce qu'il poursuivait, cette situation, dis-je, est tellement spirituelle et intellectuelle, qu'elle peut même faire oublier à celui qui s'y trouve, son existence physique. Ses gestes, ses manières et l'expression de son visage ne sont plus maintenus par des considérations habituelles, et c'est cet état physique qui a fait donner à cette situation de l'ame le nom de fureur divine.

Aristote parle d'un poète qui ne composait jamais mieux

que lorsque sa fureur poétique allait jusqu'à la frénésie. Le Tasse n'enfantait les peintures admirables qu'il nous a laissées d'Armide et de Clorinde, qu'au prix de la disposition qu'il avait à une démence véritable dans laquelle il tomba avant la fin de sa vie. Il est inutile de demander si Raphaël s'échauffa dans la composition du Massacre des innocens et de la Bataille de Maxence. Apollon a son ivresse, ainsi que Bacchus. « Il faut, dit Cicéron que l'on » soit inspiré d'une espèce de fureur, pour faire de beaux » vers. » Mais Cicéron fait assez entendre ailleurs que cette fermentation du sang doit agir dans un cerveau composé d'organes sains et bien disposés.

« L'enthousiasme (dit Séran de la Tour, tom. 1, p. 54), » est incontestablement une des plus belles opérations de » l'ame. Un grand tableau est-il présenté à l'imagination, » on ressent un désir violent de le rendre aussi vivement » qu'on le conçoit, sans savoir comment on le pourra; » mais ce désir est si ardent, si passionné, si despotique, » qu'il élève celui qu'il anime, au-dessus de son être. Tout » est pénible alors : la disposition des parties principales, » l'ordre dans lequel il faut les placer, le ton, les nuances, » le coloris que l'on doit leur donner; ces détails essen- » tiels épuisent et fatiguent en absorbant. On cherche, » on rencontre; on perd, on retrouve; on préfère, on » abandonne, on reprend; on produit avec complaisance, » on rejette avec douleur, mais par nécessité même, ce » qui est beau, parce qu'il serait déplacé.

» Cependant, lorsqu'après avoir flotté quelque tems entre » le beau que l'on aperçoit, et la difficulté de le rendre, » l'esprit saisit le moyen de concilier la beauté avec la » difficulté; l'ivresse dans laquelle la satisfaction de cette

» découverte jette l'ame, peut à peine s'exprimer : c'est » cette ivresse, cet enchantement qui suspend en elle » tout autre sentiment, la mène, pour ainsi dire, par la » main, et lui sert de guide dans l'égarement où elle est » plongée.

» Cet esprit supérieur de celui qui est occupé à créer » des beautés du premier ordre, paraît un si grand délire » à ceux qui le considèrent, qu'on le prendrait pour un » insensé, si l'on n'était pas sûr que sa raison fît alors ses » plus nobles fonctions; tous les sens de son corps, toutes » les facultés de son ame se réunissent sur l'objet unique » qui l'absorbe, ne font et ne peuvent faire de fonc- » tions qu'autant qu'elles ont un rapport immédiat avec » l'expression qui l'occupe. Dans ces momens d'enfante- » ment les heures sont des instans, les besoins se taisent; » tout ce qui nous environne est aussi loin de nous que s'il » en était séparé par un intervalle immense, on ne voit » plus qu'une seule chose dans la nature, celle que l'on » veut peindre. Que l'on parle à cet heureux enthousiaste, » il n'entend pas; que l'on présente des objets devant ses » yeux, il ne les voit pas; pour lui rendre l'usage de ses » sens, il faut l'agiter avec violence, et ce n'est qu'avec un » regret amer qu'il reçoit cette restitution. Laissez-moi, » dit-il avec douleur, en empruntant les paroles du grand » Scipion, dans ce songe sublime et céleste que lui fait » faire Cicéron, laissez-moi dans le délire délicieux où » vous me voyez; je vous en conjure, ne me tirez pas » d'un songe si agréable. »

Voici encore comment Le Batteux représente l'enthousiasme : « Les peintres, dit-il, et les poètes enthousiastes » se mettent au milieu des choses qu'ils veulent représen-

» ter. Ont-ils à peindre une bataille, ils se transpor-
» tent de même que le poète au milieu de la mêlée; ils
» entendent le fracas des armes, les cris des mourans;
» ils voient la fureur, le carnage, le sang; ils excitent
» eux-mêmes leur imagination, jusqu'à ce qu'ils se sentent
» saisis, émus, effrayés. Alors *Deus, eccè Deus;* qu'ils
» chantent, qu'ils peignent, c'est un Dieu qui les ins-
» pire :

» .....*Bella, horrida bella*
» *Et Tibrim multò spumantem sanguine cerno.*
» (Virgile.)

» Je vois des guerres, des guerres horribles ; je vois sur le
» Tibre l'écume de tout le sang qui en grossit les flots.
» C'est ce que Cicéron appelle *mentis viribus excitari:*
» *divino spiritu afflari.* Voilà la fureur poétique, voilà
» l'enthousiasme, voilà le Dieu que le poète invoque dans
» l'Épopée, qui inspire les héros dans la tragédie, qui se
» transforme en simple bourgeois dans la comédie, en
» berger dans l'églogue, qui donne la parole et la raison
» aux animaux dans l'apologue, enfin le Dieu qui fait les
» vrais peintres, les musiciens et les poètes. »

Nous venons d'entendre ce qu'ont dit des gens d'esprit, pour décrire l'état de l'enthousiaste; mais à quoi servent à l'artiste qui veut s'instruire, ces définitions descriptives? Aussi ne les ai-je placées ici que pour parer à la critique des gens qui ne veulent pas absolument qu'on leur parle d'enthousiasme avec sang-froid. Je crois donc beaucoup plus utile de faire remarquer que ces traits heureux dus à l'enthousiasme, ne sont jamais hors de la raison. En effet pourquoi admire-t-on ces idées si élevées, et qui semblent surpasser la force de la capacité humaine, si ce

n'est parce que leurs auteurs armés d'un jugement sain, présidaient à cette sainte colère ou à ces élans tout divins? L'ivresse du Parnasse ne dérangeait point l'esprit de ces grands artistes qui avaient cru voir Jupiter ou Vénus, de ces grands poètes qui se croyaient dans le carnage des batailles ou sur les chars de triomphe : arrête-toi, mon enthousiasme, se dit l'homme de génie; l'inexpérience et l'audace précipitèrent Phaéton; Dédale, trop près du ciel, vit fondre ses ailes et périt victime de son vol ambitieux.

Être enthousiaste, n'est pas le but; bien des critiques cependant prennent en cela le change. « L'un vous dira » froidement : Cela est beau, l'autre sera ému, transporté, » ivre, *saliet, tundet pede terram;* il balbutiera, il ne » trouvera point d'expressions qui rendent l'état de son » ame. Le plus heureux est sans contredit ce dernier; le » meilleur juge, c'est autre chose. (Diderot.) »

Ne semblerait-il pas, à entendre Diderot, qu'on ne peut trouver que des exaltés ou des insensibles, et qu'il n'y a point de milieu entre frapper du pied, être tout ivre d'enthousiasme, ou être glacé et sans émotion? Parce que l'enthousiasme est inhérent aux grands talens, s'ensuit-il qu'il soit une règle, un élément du parfait, un moyen sûr enfin, lorsque nous le retrouvons chez les plus ignorans, dans les ouvrages les plus ridicules, et que ce qu'on appelle la verve, est si souvent haïssable, attendu qu'elle peut produire des monstres?

Je prétends que l'enthousiasme sous quelque dehors qu'il soit déguisé, existe toujours chez le véritable artiste, et que c'est moins l'enthousiasme violent qu'il s'agit de recommander, que les moyens si rares, si importans de le gou-

verner, de le soutenir jusqu'à la fin et d'en tirer un grand parti. Quelqu'ouvrage que fit Poussin, il ne s'agitait point avec trop de violence; il se conduisait avec modération, sans paraître plus faible à la fin de son travail qu'au commencement, parce que le beau feu qui échauffait son imagination avait toujours une force pareille. La lumière qui éclairait ses pensées était uniforme, pure et sans fumée : en un mot, dans les sujets les plus véhémens, il ne se transportait jamais trop, mais se conduisait avec une égale prudence et une même sagesse. Homère, avec son enthousiasme, n'est point représenté par les anciens, autrement que méditant profondément. Ces figures modernes, représentant des Orphées où des poètes inspirés faisant des contorsions, sont des images mensongères; il n'y a que dans les parodies que l'on représente ainsi les poètes et les artistes au moment de leur enthousiasme, et si des écrivains se sont plu à décrire cette fureur divine, cette inspiration toute céleste et cet état de l'ame enivrée de pensées qui semblent la détacher de la terre, ces descriptions, je le répète, ne sont point faites pour aider à l'analyse de ce qu'on doit entendre par enthousiasme.

Qui n'est pas la dupe aussi de ces enthousiastes de profession qui expriment leur ravissement par des demi-mots mystiques et prononcés d'une certaine façon, comme si les termes vulgaires étaient au-dessous de leur céleste agitation; qui gesticulent, comme si leur corps ou leur enveloppe matérielle empêchait leur ame de s'élancer au niveau de l'esprit céleste dont ils voudraient paraître tout pénétrés? Croire donc qu'il faille se démonter le cerveau, pour être plus voisin du véritable enthousiasme; croire qu'il faille avoir des extases, des visions, et que, pour re-

présenter Curtius, il faille être tout près, comme lui, de se précipiter dans un gouffre enflammé; penser enfin qu'il soit nécessaire de délirer pour enfanter des chefs-d'œuvre de raison et de sensibilité, et que celui-là n'est point peintre, s'il n'extravague, quand il compose, et s'il ne voit dans sa fièvre pittoresque des choses comme on n'en voit point dans l'état de santé : cette idée fausse de l'enthousiasme est elle-même un commencement de délire.

Au surplus ceux qui pensent ainsi au sujet de l'enthousiasme ne le confondent-ils pas avec d'autres effets dont il faut le séparer? Ils appellent donc, mais à tort, enthousiasme, la situation attachante de l'artiste, qui, lorsqu'il compose, jouit par espoir de ses succès et se figure le plaisir, la surprise et l'intérêt qu'il causera au spectateur de son ouvrage, se complaisant d'ailleurs dans une illusion, tellement douce qu'elle le transporte, pour ainsi dire, au-dessus des sollicitudes de la vie.

Je conclus enfin que le mot enthousiasme n'est employé que pour caractériser l'état exalté de l'esprit et la vive émotion de l'ame, et que, bien qu'il ne semble relatif qu'au sentiment, il n'a rien d'étranger à l'acte de méditer et de bien raisonner. Mais nous voilà conduits naturellement à la définition du génie.

CHAPITRE 130.

DU GÉNIE.

On trouve fréquemment dans les écrits des phrases emphatiques et vides de sens au sujet du génie et au sujet

de cette prétendue faculté indéfinissable et divine qui fait les poètes, les peintres et les sculpteurs. Cependant quelques écrivains, amis du vrai, sont à la fin descendus aux causes naturelles, et nous ont donné des définitions raisonnables sur une question qu'on avait si souvent voulu soustraire à toute analyse.

Il est vrai que le mot génie est un de ceux sur lesquels il est assez difficile de s'entendre, et que son acception n'est pas bien déterminée : mais ce qu'il nous importe de remarquer, ce n'est pas la différence des idées attachées à ce mot, ce sont les conséquences dangereuses qu'on a tirées des diverses définitions auxquelles ce mot a donné lieu. On a donc cru que, puisque le génie ne pouvait se définir, il ne pouvait ni se donner, ni s'acquérir, ni se perfectionner, étant de ces faveurs indépendantes de tous les préceptes et de tous les efforts. Cependant ce raisonnement réduirait le génie à toute autre chose que ce en quoi on le fait ordinairement consister, c'est-à-dire que c'est en faire seulement une faculté innée que l'homme n'est pas capable de perfectionner. On avait besoin d'un terme qui signifiât ce talent général avec lequel un artiste imagine, conduit et soutient tout son ouvrage; avec lequel il l'élève bien au-dessus des ouvrages ordinaires, et l'on a employé le mot génie. On avait besoin aussi d'un terme pour exprimer ces dispositions, pour ainsi dire, innées, qui percent à travers toutes nos actions, et cette aptitude toute particulière ou cette faculté très-puissante pour une chose déterminée, et on a appelé encore génie cette faculté innée : voilà donc un seul mot usité pour signifier deux choses fort différentes. Mais au fait on n'avait besoin d'un mot particulier que pour exprimer

cette dernière disposition innée, laquelle est si forte et si particulière, qu'on la distingue aisément des dispositions acquises par la science et le travail.

Considérons donc le génie sous les deux principales acceptions qu'on lui donne en un seul nom, c'est-à-dire, le génie qui s'acquiert et le génie qui, rigoureusement parlant, ne saurait s'acquérir. Le premier, je veux dire le génie qui s'acquiert, consiste dans une puissance fécondante et heureuse de l'esprit, par laquelle il fait naître, il combine, il élève avec le tems ses productions au-dessus des idées ordinaires. Sous la seconde acception, le génie est une faculté innée qui est plus forte, pour ainsi dire, que notre volition, et par laquelle certaines choses que nous faisons se trouvent quelquefois mieux faites spontanément, que nous ne les faisons ordinairement, même à l'aide d'une grande application.

Nous devons retirer de ces deux acceptions du mot génie, deux conséquences importantes. Premièrement, le génie, tel qu'on l'entend dans le premier cas, peut s'obtenir par les doctrines, par les modèles et par l'expérience; le génie, tel qu'on l'entend dans la seconde acception, se réduisant à une faculté exclusive ou à une aptitude innée pour certaines choses particulières seulement, cette faculté est insuffisante pour former ou un grand homme ou un grand ouvrage. Si on y réfléchit bien et qu'on ne prenne cette aptitude que pour ce qu'elle est, c'est-à-dire, pour un moyen, et non pour un résultat; si on la prend pour un instrument dont il faut savoir se servir à une fin louable et utile, on verra que l'exercice et le travail, qui viennent à bout de tout, peuvent faire acquérir aux esprits bien organisés l'équivalent de cette faculté ou de cette

aptitude, bien qu'en effet elle puisse exister innée à un degré supérieur et difficilement accessible chez certains individus privilégiés. Mais poursuivons.

Le génie qui s'acquiert, est une qualité collective; c'est la réunion de la sensibilité et du jugement, de l'enthousiasme et du calcul, de l'exaltation et de la patience, de la vivacité de conception et d'une sage lenteur dans l'exécution, etc. Le génie ainsi compris n'est donc point une qualité unique, particulière et limitée, accordée seulement à quelques individus, comme serait une vue excellente ou un odorat parfait; c'est plutôt, je le répète, un résultat qu'une cause; c'est un fleuve, mais qui se compose de mille sources réunies. Or c'est parce que les ouvrages des hommes sont chacun un tout distinct, qu'on a imaginé que la cause qui produit ces tous était elle-même unique et distincte. Le génie ainsi défini, et selon l'idée générale qu'on attache à ce mot, est donc en même tems et l'aptitude aux qualités et la réunion des qualités par lesquelles on peut faire de belles choses. Et qui empêcherait de considérer le génie comme une aptitude? Combien de personnes qui étaient nées avec cette aptitude, mais qui sont mortes sans avoir eu occasion d'en faire usage? Combien de peintres, de poètes, d'architectes, à qui il n'a manqué que des circonstances, pour être appelés hommes de génie? Tous les jours on entend dire qu'un tel avait le génie de la poésie, un autre le génie de la musique. D'un autre côté, je vois encore qu'on doit appeler aptitude ce génie qu'on acquiert, puisqu'au fait il est perceptible. En effet, tel élève qui n'a fait voir qu'un sens droit et sain, une sensibilité ordinaire et l'indication seulement de cette aptitude, la développe bientôt sous les leçons du

maître, par des études bien faites, par le travail et enfin par les modèles, moyens sans lesquels cette aptitude fût restée enfouie et ignorée; or cette aptitude finit par être appelée du nom de génie. C'est ce qui est arrivé à Dominichino, à Claude Lorrain, etc., on pourrait même dire à Poussin, à David, qui développèrent fort tard leur génie, en adoptant une meilleure instruction en peinture.

Buffon définissait le génie : l'aptitude à la persévérance. Cette définition de Buffon est fort bonne dans le fond, car les facultés étant développées et exercées par la persévérance, elles deviennent des aptitudes ou des moyens dont la réunion forme à la fin ce qu'on appelle génie. Il est si vrai que le génie n'est point une vertu générale répandue sur un individu privilégié, ou une qualité universelle qui rende toujours un homme grand et remarquable dans toutes ses productions, que tel, qui a le génie de la peinture, sera un fort mauvais poète, et que tel général, qui a le génie de la guerre, se tirera assez mal d'un combat singulier. Le génie est donc une aptitude particulière pour une chose en particulier. C'est une disposition pour certaines idées; une chaleur, une vie dans certains sentimens; une abondance, une force dans certains moyens, qui ne s'étend pas et ne se perd pas sur d'autres moyens, sur d'autres sentimens : mais cette disposition exclusive se réalise par l'étude, devient plus grande par l'exercice et par les efforts persévérans de l'entendement, et semble augmenter en raison des progrès du savoir.

C'est donc parce que les diverses qualités d'un art s'acquièrent, que certains auteurs ont avancé que le génie pouvait aussi s'acquérir, et leur opinion qui a été contestée n'est cependant pas contraire à l'expérience. L'ima-

gination ne s'acquiert pas : cela est vrai, quoiqu'on puisse dire qu'elle s'enflamme et s'éteint, qu'elle languit ou est activée, selon les situations de l'ame et selon l'influence des causes extérieures ; dans tous les cas c'est à tort que l'on confondrait l'imagination avec le génie. Une bonne vue ne se donne pas : mais de même qu'on s'apprend à voir, on peut s'exciter l'imagination et finir par devenir plus patient et plus clair-voyant. Si nous ajoutons qu'on peut en peinture apprendre à mieux composer, à mieux dessiner, à mieux modeler et colorier, à mieux exprimer, nous sommes bien près d'accorder qu'on peut apprendre à acquérir du génie. C'est cette persuasion qui a fait dire à Reynolds : « Nous sommes convaincus aujourd'hui que la beauté des » formes, l'expression des passions, l'art de composer un » sujet et même le pouvoir de donner de la grandiosité » à un ouvrage, sont des choses qui, en grande partie, » peuvent s'acquérir par l'instruction. Ces qualités essen- » tielles étaient considérées autrefois comme de simples » effets du génie, et cela avec raison, si l'on ne regarde » point le génie comme une inspiration, mais seulement » comme le résultat d'une étude exacte et d'une longue » expérience [1].

» Ailleurs il dit : Ce n'est à proprement parler, ni dans » le savoir, ni dans le goût, ni dans l'élévation des idées » qu'on doit chercher le génie du peintre. Il faut qu'il ait » un génie particulier et convenable à son art (s'il est » permis que l'on s'exprime ainsi), et qui ne ressemble » point aux autres espèces de génie. » Il ajoute encore : « L'invention est une des plus grandes qualités caracté-

[1] Voy. sur le prétendu génie naturel, l'excellent article de Edgeworth, inséré dans la Bibliothèque britannique. 1810. Octobre. Article 356.

» ristiques du génie ; mais si l'on consulte l'expérience,
» on trouvera que c'est en se rendant familières les in-
» ventions des autres qu'on apprend à inventer soi-même,
» ainsi qu'on s'habitue à penser en lisant les idées d'au-
» trui. Ce qu'on appelle aujourd'hui génie, ne commence
» pas où finissent les règles, prises dans un sens abstrait ;
» mais là où les règles communes et rebattues n'ont plus
» lieu. »

Je vois dans le vocabulaire français cette définition au mot génie : « Génie signifie dans un sens particulier, l'art,
» le talent de trouver des rapports qui soient frappans par
» leur grandeur et leur beauté. » Si c'est là le génie, on ne peut douter qu'il ne soit perfectible et qu'on ne puisse l'acquérir. Au surplus, il est bon de dire en passant qu'on se sert aussi de l'expression de petit génie, ce qui semblerait prouver encore qu'il ne s'agit pas toujours dans ce mot d'une faculté absolument transcendante.

« Le génie consiste, dit M. Changeux (Traité des ex-
» trêmes), dans le goût, dans le sentiment et l'intelligence.
» On serait porté à penser que la nature du génie doit être
» cherchée toute entière dans le sentiment, parce que,
» dans leurs compositions, les poètes, les orateurs, les
» peintres et tous les artistes semblent dominés comme
» par une force aveugle : mais que l'on examine si, avant
» de suivre la route où ils se laissent entraîner, ils ne l'ont
» pas considérée ou même tracée avec justesse, et l'on
» trouvera qu'ils font beaucoup usage de la réflexion.
» L'homme de génie, soit dans les belles-lettres, soit dans
» les beaux-arts, commence par saisir son objet par tous
» les côtés ; il se familiarise avec lui, il l'examine avec une
» attention qui s'accroît à mesure qu'il le connaît davan-

» tage : un intérêt naissant, une sorte de complaisance et » même d'amour, se font sentir bientôt après son examen. » La curiosité qui aiguillonnait son esprit devient un feu » ardent qui échauffe et brûle son cœur : son imagination » s'évertue et son ame acquiert plus d'énergie : tout ce » qui l'environne lui devient de plus en plus indifférent, » l'abandonne et vient se ranger autour de l'objet qu'il » caresse : il croit voir la nature entière lui rendre hom- » mage, l'embellir et servir à son triomphe : c'est alors » qu'il se sent inspiré comme par un Dieu plus fort que » lui, et qu'il peut composer l'ouvrage le plus sublime et » le plus régulier, parce qu'il saisit toutes les parties à la » fois : il n'en voit plus, à la vérité, l'unité de la même » manière que lorsqu'il était dirigé par la réflexion ; mais » il la sent, et il la sent d'autant mieux, qu'il l'a mieux » comprise.

» La beauté idéale, dit Barthez (Théorie du beau, » pag. 113), n'est produite par le génie de l'artiste qu'a- » près qu'il a été nourri par l'étude faite avec des choix » d'objets analogues que la nature ou l'art lui ont pré- » sentés. Il a dû s'occuper constamment d'idées élevées, » de belles images et de sentimens sublimes que son art » peut rendre, et qui sont les plus capables de faire de » grandes impressions : l'habitude qu'il a de se remplir » de pareilles conceptions, développe en lui la faculté d'en » produire par des combinaisons auparavant inconnues, » qui sont autant de beautés idéales qu'il réalise dans ses » ouvrages.

» Le mot *ingenium* et le mot *genius*, dit l'auteur des » Recherches sur l'art statuaire, vinrent de la même » racine. On distinguait dans un homme des qualités

» acquises ou des facultés innées. Les qualités innées formaient ce qu'on appelait *ingenium*. Le mot *ingenium* » répondait au mot grec *euphuia*, qui signifiait heureuse » nature, disposition naturelle, aptitude apportée en naissant et tenant au caractère des organes. Les génies » (*genii*) étaient donc, suivant la croyance des anciens, » des êtres d'une autre nature que la nôtre, de purs esprits » qui n'engendraient point, qui n'enfantaient point, qui » présidaient seulement, suivant l'opinion de quelques » romains, à la formation ou à la naissance des hommes; » et le génie (*ingenium*) n'était, suivant eux, que l'aptitude » naturelle d'un homme pour une science ou pour un art, » et pour cette science ou cet art, plutôt que pour tout » autre. On sent que ce mot de génie ayant été pris par » les anciens, tantôt au propre, tantôt au figuré, tantôt » dans un sens purement métaphysique, il était facile aux » modernes d'en abuser. »

Selon ce même écrivain, l'opinion des modernes qui font si souvent consister le génie dans la facilité, dans une certaine négligence de travail, et dans un air irrégulier et sauvage, fut toujours accueillie par les artistes avec avidité. On n'imita plus, dit-il, on créa. De là tant d'orgueilleuses erreurs et tant d'extravagantes manières. « Il faut être de bonne foi sur les mots, dit-il encore. Non, » le génie, si l'on veut parler sans figures, ne crée rien. » Il s'approprie des faits; il les combine; il saisit les rapports prochains, les rapports éloignés; il choisit, il » imite; il ne va point au-delà. Si l'on veut que le génie » crée, il faut reconnaître que créer, c'est faire ces diverses » choses, sans quoi ce mot appliqué aux hommes serait » vide de sens. »

Je recueillerai encore ici une citation qui, je pense, ne sera point déplacée. Je l'emprunte au Mercure de France (27 pluviose an XII). « Quel était le secret de » ces grands maîtres dont nous rappelons la mémoire? » S'abandonnaient-ils à la nature, à l'inspiration, à ce » génie dont ils étaient si richement partagés? Non; tout » leur art, tout leur savoir était de travailler comme s'ils » n'avaient point eu de génie. On ne parlait alors que de » versifier difficilement, et de polir ces essais laborieux » avec une constance infatigable. Ces esprits solides ne » se laissaient pas éblouir par une première conception, » quelque vive qu'elle parût d'abord. Ils attendaient que » l'enchantement de l'amour-propre se fût dissipé, et re- » voyaient avec des yeux pleins de sévérité ces premières » lueurs de l'imagination qui les pouvaient surprendre. » Une application si sérieuse était le fruit d'une croyance » austère : c'est qu'ils savaient que l'homme, condamné » au travail de l'esprit, comme aux peines du corps, ne » pouvait arracher qu'à la sueur de son front les richesses » de cette terre ingrate. Ainsi, sous l'ascendant de cette » loi divine, ils travaillaient par principe et par cons- » cience. La poésie, dans ses productions les plus en- » jouées, ne s'affranchissait pas de cette loi sévère. Ces » hommes supérieurs étaient grands sous le joug, et nous » sommes petits dans notre licence.

» Lorsque Boileau instruisait Racine à faire difficile- » ment des vers faciles et naturels, ce qu'il entendait par » là, c'est que le génie le plus heureux et l'esprit le plus » fertile ne doivent inspirer que de la défiance; c'est qu'il » faut se tenir en garde contre cette facilité légère et » brillante qui séduit l'amour-propre; c'est que l'expres-

» sion, l'image, la phrase, qui s'offre d'elle-même, ne doit
» être reçue dans le discours qu'après l'examen le plus
» attentif. Cet homme vraiment grand, parce qu'il était
» éminemment raisonnable, ne reconnaissait de véritable
» fécondité, de beauté durable, que celle qui était acquise
» par le travail, et par un travail opiniâtre. Il a posé ce
» principe comme le fondement de son école, et les ou-
» vrages qui en sont sortis témoignent assez quelle en
» était la profondeur et la solidité.

» Le siècle suivant a mis en honneur un principe tout
» opposé; et comme ce principe tenait à une croyance
» différente, ses conséquences ont été aussi étendues que
» pernicieuses. Il a frappé du même coup tout ce qui re-
» tenait les hommes dans le devoir. L'autorité, les lois,
» les mœurs, les études, les lettres, la gloire, la gloire
» solide, rien n'a pu se soutenir, parce que le fondement
» de toutes ces choses était abattu. Une nouvelle race
» d'hommes s'est élevée dans la haine des règles anciennes
» et dans le mépris du travail. La légèreté, la négligence
» et la promptitude à produire ont été vantées comme les
» caractères du génie. Tous les écrivains que la sévérité
» du siècle précédent avait rejetés, sont devenus des mo-
» dèles. Perrault, le philosophe Perrault, s'est trouvé un
» grand homme sans avoir pu s'en douter; la mollesse
» même de Quinault n'a pas manqué d'admirateurs parmi
» les critiques de cette école. Ceux-ci ont créé une nou-
» velle doctrine pour des ouvrages nouveaux. Écoutez ces
» flatteurs de leur siècle, et ils vous diront que la langue
» de Racine est trop pure, trop correcte, trop travaillée,
» trop parfaite en un mot, car c'est là ce qu'ils ne peuvent
» souffrir. Ils vous insinueront que le style des poètes qui

» sont venus après lui, est, par sa négligence et son incor-
» rection même, plus propre à peindre les passions, et
» conséquemment plus dramatique et plus théâtral.

» Voilà comment ce grand principe du travail est attaqué
» de front, et d'une manière d'autant plus remarquable,
» qu'on ne va pas à moins qu'à établir que cette perfection
» de style que nos grands maîtres s'étaient acquise par tant
» d'efforts, est plus nuisible qu'utile. Il n'y a pas là d'équi-
» voque. Si l'élégance châtiée de Racine l'a empêché,
» dit-on, d'avoir cette facilité d'expression, cette grâce,
» cette inspiration, ce charme pénétrant qu'on accorde à
» son rival, n'est-il pas évident, d'un côté, que celui-ci
» est l'écrivain supérieur et le modèle qu'il faut suivre,
» et ne doit-on pas conclure, de l'autre, que le talent
» s'élève plus haut par la négligence que par le travail?

» Ce qu'il importe de savoir, c'est qu'on a érigé cette
» doctrine en principe; et ceux qui entendent par quelle
» corruption secrète ce principe flatte notre amour-propre
» et notre mollesse, comprendront également d'où est
» sortie cette plaie générale de médiocrité qui a frappé
» notre littérature. Cette plaie arrache des cris à tout le
» monde, et qui est-ce qui en cherche le remède? On
» hait la maladie, et on en aime la cause.

» Non, ce n'est pas le génie, ce ne sont pas les grands
» talens qui manquent à notre siècle : jamais il n'y eut un
» plus grand nombre de personnes lettrées dans les deux
» sexes. Quelques hommes d'une haute nature s'élèvent
» encore parmi nous, comme d'antiques monumens révé-
» rés, mais oubliés. Ce qui nous manque, ce sont des prin-
» cipes sévères, des mœurs sérieuses, des ames fortes et
» capables d'application. Un esprit de jeunesse s'est saisi

» des hommes studieux qui devaient éclairer la nation.
» Ils se glorifient dans leur légèreté; ils se réjouissent
» comme des enfans de ces premières fleurs que le prin-
» tems de l'imagination produit en abondance, mais qui ne
» résistent pas au souffle de la critique. Ce sont les fruits
» qui demeurent et qui donnent une nourriture solide;
» mais, pour les produire, il faudrait creuser et retourner
» sans cesse ce fonds qui ne nous manquera jamais. Un
» fleuve d'éloquence et de poésie est caché dans les en-
» trailles de cette terre, je veux dire dans le cœur et l'es-
» prit de l'homme; mais il ne peut se répandre et renou-
» veler la face des lettres, que par le secours de la médi-
» tation et du travail. »

Tout ce passage peut évidemment s'appliquer à la peinture; car voici ce que les flatteurs de leur siècle disent aussi, pour justifier la négligence et le peu d'éloquence de tant d'artistes d'aujourd'hui. — La langue de Raphaël, de Léonard, de Poussin même, est trop correcte, trop travaillée. On n'est vraiment peintre, on ne vivifie la toile que par une liberté mêlée de hardiesse : les grands efforts de ces maîtres leur ont été nuisibles, et chacun regrette dans leurs ouvrages la belle facilité. Tiziano n'est point assez hardi dans son coloris; Vandyck est froid, et Rubens aurait pu écrire avec plus d'adresse et une main plus brillante. — Voilà les regrets qu'ils osent exprimer, comme si l'ame ne s'exhalait pas des belles têtes si correctes, si châtiées de Léonard, de Raphaël, de Sasso-Ferrata; des délinéations si châtiées et peinées même de Massaccio, d'Holbein et d'Albert-Durer, etc. Eh bien! qu'on accorde à ces louangeurs actuels que la peinture ne doive produire que par improvisations, et faisons reparaître tous les fa-

meux peintres qui ont illustré l'art depuis sa renaissance, je dis que ce seraient encore les Raphaël, les Léonard, les Holbein, les Albert-Durer, qui, malgré leur habitude d'alimenter le génie par la méditation, improviseraient avec le plus de succès, et qu'ils prouveraient tout l'avantage des études sévères, même lorsqu'il ne s'agit que des jeux instantanés de l'imagination.

Ce qui persuaderait que le génie est une qualité ou une condition collective et qui s'acquiert par les études, c'est que dans les ouvrages de l'art, comme dans tous ceux de l'esprit, une pensée qui semble d'abord ingénieuse ne se soutient pas toujours à l'examen; c'est qu'il ne suffit pas d'imaginer, mais qu'il faut, pour ainsi dire, réaliser. Or c'est l'excellence des images et des combinaisons qui soutient l'excellence de la pensée; car, si les figures ou les combinaisons sont au-dessous du sujet, alors il n'y a plus de sujet réellement ingénieux, il n'y a plus de génie. De même une idée ordinaire peut devenir un trait de génie, lorsque certaines combinaisons la changent en une idée admirable; aussi le vrai génie consiste-t-il à rendre avec excellence des choses bien imaginées, puisque les choses imaginées avec génie et mal rendues ne sont pas des ouvrages de génie. Et De Piles a fort bien dit que quand certains peintres s'élèvent avec leur sujet, le sujet s'élève et s'agrandit avec eux.

La définition que Maxime de Tyr donne de l'art, peut fort bien aussi nous convaincre de cette vérité, que ce qu'on appelle génie est perfectible. « Penserons-nous, » dit-il, que l'art soit autre chose que la raison qui tend » à son but? (Dissertat. 30. 3.) » Combien d'artistes qui pensent différemment et qui croient que le génie et la

raison sont deux choses différentes; qui se persuadent que le génie est toujours admirable, quand il paraît sous quelque forme que ce soit, et pourvu qu'il paraisse! Ce prétendu génie est au contraire un faux génie qui les égare, et un fantôme imposteur et perfide qui, en les égarant, ne fait que trop souvent leur honte et leur désespoir.

Quand on dit que le génie trouve, ne veut-on pas dire qu'il choisit, qu'il s'approprie, et qu'il voit mieux ce qui convient? En effet, on se sert de la nature, des écrits des poètes et des indications mêmes laissées par l'art comme d'un magasin inépuisable. Que reste-t-il donc au génie à créer? Rien, excepté les combinaisons et l'imitation. Enfin, comment le génie opère-t-il? Il aperçoit, il essaie et adopte une combinaison; ensuite il la perfectionne jusqu'à la fin, il la complète. Il va ajoutant, retranchant, modifiant jusqu'au dernier moment; c'est ce qui fait qu'un trait de génie, pour employer ce terme usité, n'est pas un éclat subit, comme celui d'un météore inattendu et qui surviendrait tout à coup. Aussi les grands peintres se font-ils lire l'histoire et les poèmes; et ce n'est pas pour copier ces livres, c'est pour y trouver, y composer des combinaisons. Le génie peut donc être lent, mesuré et compassé; tel était celui de Poussin, et ses ouvrages cependant sentent l'ardeur, le feu et cet enthousiasme soutenu qui n'était autre chose chez lui que la raison, laquelle, comme dit Maxime De Tyr, tend à son but.

« Il y a dans presque tous nos tableaux, selon Diderot, » une faiblesse de conception, une pauvreté d'idées dont » il est impossible de recevoir une secousse violente, une » sensation profonde. On regarde, on tourne la tête, et

» l'on ne se rappelle rien de ce que l'on a vu. Nul fan-
» tôme qui vous obsède et qui vous suive. »

Pourquoi les artistes peuvent-ils atteindre si rarement à une idée forte, grande, etc. ? C'est, je ne crains pas de le dire, parce qu'ils ne méditent pas et qu'ils ne savent pas; c'est parce qu'ils attendent en vain ces éclairs du génie, éclairs qui ne viennent point, inspirations sur lesquelles ils comptent et qu'ils n'éprouvent point. Mais que les artistes méditent et s'instruisent, alors le génie leur viendra, et ce mouvement de l'ame et de l'esprit, ce frottement vivifiant des idées justes et acquises produira, comme dans l'instrument électrique, ces étincelles qui, résultant d'un mouvement artificiel, n'en sont pas moins propres à exciter la surprise et l'étonnement.

Le génie consiste à poursuivre sans relâche une idée bonne et déterminée. Si les essais que nous avons faits pour réaliser une grande pensée en peinture ou en sculpture sont vains, n'abandonnons pas pour cela nos poursuites; un moment viendra où nous serons vivement frappés, et comme par instinct, d'une analogie entre le signe et l'idée; un moment viendra où nous nous écrierons : Je l'ai trouvé ! Nous saisirons des hasards heureux, nous tirerons parti des analogies; et à force de toujours revenir à cette idée mère et dominante, dont la résolution et le caractère n'aura rien perdu par les fatigues et les tentatives, à force, dis-je, de comparer très-immédiatement cette pensée primitive et interne à la pensée produite en dehors, nous parviendrons au point où cette idée représentée et améliorée se rapprochera intimement de l'idée imaginée, et nous aurons eu réellement du génie par l'effet de la persévérance, tout en paraissant en avoir

eu sans effort et par une disposition innée : peut-être, alors passerons-nous aussi pour avoir improvisé une production, qui ne sera cependant que le résultat d'une assiduité inaltérable.

Attachons-nous maintenant à la seconde acception du mot génie. Dans tout ce que nous venons de dire sur le génie, tel qu'on le comprend ordinairement, nous avons cherché à dépouiller ce mot de ce qui semblait être étranger et surajouté à sa simple signification; ainsi il se réduit dans cette acception-ci (qui est la seule, selon moi, qu'il conviendrait de lui donner), à une disposition innée et heureuse de l'esprit, première cause conditionnelle, il est vrai, des ouvrages de génie, mais qui seule cependant ne peut conduire à aucun résultat excellent, si elle n'a pour auxiliaire cet autre génie qui s'acquiert par la science, par la pratique et par tous les secours d'un entendement très-perfectionné.

Cette lumière vive, dit-on tous les jours, cette chaleur bienfaisante qui passe de l'ame de l'artiste, presque malgré lui, dans ses ouvrages, n'est-elle pas une faveur de la divinité, et non l'ouvrage des hommes? Cette attraction naturelle de l'esprit et du cœur vers les moyens les plus puissans, vers les expressions, les signes, le langage le plus touchant et le plus naturel, vers les idées extraordinaires, sublimes, simples, conçues presque d'elles-mêmes, vers ces images qui rapprochent si fort de la nature le spectateur, cette attraction, dis-je, n'est-elle pas un vrai don céleste qu'en naissant nous apportons dans notre cœur? Il faut convenir de tout cela. Oui, le génie ainsi défini est une faveur réservée à quelques êtres privilégiés; mais s'ensuit-il que ce même génie ne puisse naître à la

fin; ne pouvons-nous pas en développer nous-mêmes le principe, en féconder le germe, lorsqu'il existe en nous sans qu'on l'ait aperçu, et acquérir par des efforts ce que d'autres ont reçu sans rien faire pour l'obtenir. En effet, le génie n'est pas un sens de plus, ni un organe, ni quelque vertu enfin hors de la marche croissante et perfectible de la nature. Doit-on dire, parce que l'on n'aperçoit pas de génie chez tel ou tel individu, qu'il n'en existe pas en principe, ou bien que, si quelqu'un a du génie, il a peu d'efforts à faire, puisqu'il le possédera toujours? Ne sent-on pas au contraire que le génie, tel qu'on l'entend, se perd? Or, s'il se perd, pourquoi ne l'acquerrait-on pas, et s'il n'est qu'un germe et qu'une aptitude, pourquoi ne parviendrait-on pas à le développer et à l'agrandir?

On voit tous les jours des hommes sans célébrité avoir un génie décidé pour certaines parties d'un art ou d'une science. L'un a le génie de l'imitation, l'autre celui du coloris, un autre celui de l'exécution; et cependant ce génie sans culture, ne produisant point de fruit, sera à peine appelé génie. Un élève met de l'ame dans quelques parties de ses ouvrages, nous n'appelons pas cela du génie. Un autre n'en met que très-peu, et souvent il obtient le titre d'homme de génie par la seule force des combinaisons.

Ce feu qui vivifie les ouvrages, cette verve d'expression ne suffit souvent pas pour faire qu'un ouvrage soit un ouvrage de génie. On rencontre mille exemples de cette chaleur communicative, de cette facilité à rendre, à faire sentir, et cependant cette qualité seule, isolée, non soutenue par la science et délaissée par le jugement, n'est au fait qu'une preuve d'aptitude et une disposition, enfin

ce n'est pas là du génie. On voit donc que ce feu qui doit animer un peintre et un poète, quoiqu'il soit presqu'indispensable, n'est pas ce qu'on doit appeler du génie. Le goût est inséparable du vrai génie, et on a même dit que le goût, lorsqu'il crée, s'appelle génie [1] ; or on sait que le goût est perfectible et n'est point inné, le génie dépend donc d'une qualité perfectible. Quant à la sensibilité, certainement elle ne s'acquiert pas, mais on travaille à la diriger, à l'aiguiser, et même à la dominer.

Je conclus que cette heureuse faculté qui est dévolue à certains êtres privilégiés peut s'appeler génie, mais qu'elle ne produit point seule des ouvrages de génie, et qu'il faut qu'elle soit soutenue, aidée de plusieurs autres qualités, telles que le jugement, le goût, le savoir et l'expérience; je conclus qu'on ne doit donner ce nom qu'à une aptitude particulière, aptitude que les Latins appelaient *ingenium;* je conclus que, bien qu'elle ne s'acquière pas, on peut cependant la faire naître. En effet, l'amour a fait des savans, et le vif désir de produire dans un art a souvent donné du génie. L'industrie, dit-on, est née de la nécessité; pourquoi le génie ne naîtrait-il pas d'un besoin dominant de l'esprit? Le travail vient à bout de tout : tel se croyait inhabile à une chose, qui, à force de s'exercer et de s'instruire, se trouve un génie qu'il ne soupçonnait pas. Les circonstances donnent du génie : elles le détruisent pareillement.

Ainsi, cessons de croire que nous ne sommes point capables de réussir en une chose, parce que certains signes de génie ne se manifestent point au-dehors de nous : le désir vif de réussir est déjà un symptôme de génie; la

[1] Voy. Changeux. Traité des extrêmes. Page 330.

persévérance, l'activité, la tenue dans les idées sont encore des symptômes. Enfin peut-être le ferions-nous naître ce génie, comme nous faisons naître la vertu; et j'ose dire que celui des Grecs fut plutôt leur ouvrage qu'une faveur particulière dont le ciel ait voulu exclusivement les privilégier. Mais, objecte-t-on, le génie a des ailes, et il n'en poussera jamais aux hommes médiocres; j'en conviens, mais il pourra venir du savoir, de l'expérience et de bonnes théories dans la tête d'hommes qui, après avoir long-tems essayé en vain sans les règles, seront appelés plus tard des hommes de génie pour les avoir observées.

On entend répéter tous les jours : celui-là est un homme médiocre; il ne s'élèvera jamais; il n'est pas né peintre, etc. — On se trompe mille fois; cet homme médiocre peut devenir un homme supérieur. Changez seulement ses idées sur la théorie et donnez-lui des principes fixes, vous ne le reconnaîtrez plus. Si l'on voit dans des productions de la jeunesse de certains artistes beaucoup de froideur, de pauvreté, et un manque absolu de génie, c'est parce que chez eux le savoir n'avait encore rien fécondé, c'est parce que ces artistes n'étaient alors que des copistes stériles d'autrui ou de la nature. La lumière de la science est venue plus tard les éclairer, et le génie a brillé; les vraies doctrines enfin les ont animés, et elles ont produit au grand jour leur beau talent. Oui, cette comparaison qu'il est si naturel de faire de la science à une lumière qui éclaire l'esprit, pourrait seule prouver que le génie existe chez tous les hommes, et que ce sont les lumières du savoir qui le font apercevoir, qui le font étinceler, qui lui font rejaillir, lorsqu'il s'exhale par des productions, cet éclat qu'on se plaît à appeler tout divin.

Pourquoi Dominichino eut-il au fait plus de génie que ses condisciples qui en manifestaient davantage ? C'est qu'il travailla à en acquérir. Je n'oserais donc pas dire de deux hommes oisifs que l'un a du génie et l'autre point, mais je dirais que l'un a une aptitude naturelle qui a été refusée à l'autre ; car, mettez en action ces deux êtres, il arrivera peut-être que celui qui vous paraissait au-dessous de l'autre, s'élèvera le premier. Mais, dira-t-on encore, on peut donc faire des hommes de génie ? Eh ! qui peut en douter ? Les institutions et les circonstances en sont les principales causes. Est-ce qu'il ne serait pas ridicule de dire que nous avons tous reçu en Europe aujourd'hui, et en naissant, le génie de la civilité, par la raison que nos sociétés sont très-policées ? Convenons donc que ce prétendu génie, qui n'est point un don du ciel, est l'ouvrage de notre siècle, et que nous l'avons acquis. Les Grecs d'aujourd'hui possèdent, comme autrefois, le génie de la poésie ; mais ce génie n'étincelle point, parce que l'absence du savoir perpétue les ténèbres. Milton et Shakespeare eussent peut-être, à l'antique école grecque, manifesté un génie différent, l'un celui d'Homère, l'autre celui d'Echyle. Vous voulez de beaux fruits, et, ne faisant rien pour les obtenir, vous accuserez le soleil, la nature et le destin. N'attendons rien d'un terrein inculte ; au contraire espérons tout d'une terre bien cultivée. En effet, où est le génie du laboureur ? Dans sa tête, dans ses idées acquises et dans son expérience, c'est à lui à le produire.

Enfin, plus nous y réfléchissons, plus nous voyons que le génie n'est qu'un mot vague, qui, comme tant d'autres, peut prolonger beaucoup les disputes les plus stériles. Après avoir bien étudié ce mot, nous découvrons donc, comme

Socrate, que nous ne savons rien, et que tout ce fatras d'idées qu'on applique au mot génie, se réduit au total à un seul point ou à une seule définition : l'aptitude ou la disposition naturelle pour certains actes de l'esprit. J'aurais pu dire cela tout d'abord en un mot; mais il fallait bien tâcher de débrouiller le cahos où on laisse si souvent cette question; il fallait aussi soulager l'artiste qui étudie, qui médite, et le débarrasser d'une incertitude trop souvent décourageante.

Ainsi, disons au résumé que le génie est cette faculté de l'ame, qui, échauffée par l'enthousiasme, dirigée et fortifiée par une méditation persévérante, et déterminée par la connaissance des préceptes et des choses, conçoit et produit les beaux ouvrages.

CHAPITRE 131.

DIVISION DE LA COMPOSITION.

La composition se divise, comme toutes les parties de la peinture, en quatre conditions fondamentales, qui sont: 1° le vrai, ce qui comprend le possible et le vraisemblable; 2° le beau intellectuel ou la convenance; 3° le beau optique; et 4° la justesse de représentation. (Dans la composition, il faut faire une division particulière de la disposition.)

Ce que nous avons dit jusqu'ici au sujet de la division de la peinture et au sujet de la beauté, doit suffire pour démontrer combien il est essentiel de distinguer dans la composition le vrai du beau, deux choses qu'on est si

souvent tenté de confondre. Une composition peut être vraie par elle-même et par la manière dont elle est représentée, et n'être pas belle par rapport à l'art, qui doit réunir absolument le beau optique et le beau pour l'esprit. L'esprit juge le vrai de composition, par comparaison avec la nature, et avec ce qui est possible et vraisemblable; mais il juge le beau d'après le choix essentiel et propre aux beaux-arts, dont le but est d'intéresser l'ame et de lui être de quelqu'utilité en l'exaltant par l'exposition des beaux spectacles, et en la rapprochant ainsi de sa divine destination. Ce qui est beau, est vrai; mais il ne s'ensuit pas que ce qui est vrai, soit toujours beau, à moins qu'on ne s'obstine à donner au mot vrai une extension forcée et gênante pour la théorie. Un peintre a calqué un sujet ou une composition sur la nature, et, comme ce sujet est intéressant et qu'il a rendu cette composition naturelle, ce peintre s'en tient là; mais a-t-il atteint le but? L'intérêt est-il assez puissant, soit par la manière dont il s'est d'abord présenté à la vue du peintre, soit par les idées et les mouvemens qu'il excitera dans l'esprit du spectateur? Offre-t-il d'ailleurs assez de beauté optique par sa disposition, et y a-t-il unité et concordance entre ces lignes, ces masses et le mode du sujet? Enfin s'il y a assez de vérité et assez de vraisemblance, y a-t-il assez de beauté? On aperçoit que la distinction entre le vrai de choix et le beau est indispensable dans l'analyse, comme dans la théorie de la composition.

Il est très-nécessaire, je le répète, de distinguer aussi dans l'analyse de la composition la disposition, bien que cette distinction semble difficile à comprendre. En effet, inventer en peinture, c'est inventer à la fois et le sujet et

son ordonnance : de même, disposer, c'est inventer complètement le sujet, puisqu'un sujet ne serait rien en peinture sans la juste disposition, cette disposition constituant le langage et produisant la clarté, le mode, la convenance, etc. Mais en définitive et sans nous perdre dans des recherches trop subtiles, vu l'acception douteuse des mots inventer, composer, disposer, ordonner, tenons-nous-en à cette distinction de la disposition, distinction nécessaire dans l'analyse de la composition.

CHAPITRE 132.

DU VRAI ET DU VRAISEMBLABLE DANS LA COMPOSITION.

Il serait difficile de traiter séparément et de distinguer absolument du vrai ou si l'on veut du possible le vraisemblable. En effet, la chronologie, le costume, les certitudes historiques, l'unité de lieu et de tems, sont de ces questions qui se rapportent autant au vraisemblable qu'au possible ou au vrai dans la composition. Je rangerai donc les questions suivantes sous le titre ou sous la condition du vrai et sous celle du vraisemblable : la clarté, la naïveté du sujet ou de la composition, le nombre des acteurs et la question même des épisodes, tout cela, dis-je, se rattache à la question du possible tout autant qu'à celle du vraisemblable. Ainsi contentons-nous dans ce chapitre de faire apercevoir l'application qu'on doit faire de la condition de vraisemblance à la composition, de même que nous ferons remarquer cette même application du vraisemblable au dessin, au clair-obscur, au coloris, et même

à la touche. Non-seulement la composition doit être vraie, elle doit être aussi vraisemblable. Cette réflexion pourrait donner lieu à une petite difficulté que voici et qu'il est important de lever. Quand on dit vrai, en peinture, entend-on dire vrai jusqu'à l'illusion? Car, dans ce cas, la vraisemblance complète est rigoureusement nécessaire, en sorte qu'il faut renoncer, par exemple, aux licences de la fable qui eût permis de faire descendre les Dieux de l'Olympe et de les suspendre sur des nuages; il faut renoncer à toutes les allégories, aux images conventionnelles et emblématiques, telles que les figures peintes sur des fonds unis et représentées sans terrein pour les soutenir, ainsi qu'on en voit dans quelques décorations; il faut aussi dans ce cas renoncer aux poses en mouvement, puisque l'illusion n'a pas lieu dans ces sortes de sujets, vu l'immobilité de l'image. Mais si dans l'autre cas, par vrai en peinture, on n'entend pas vrai absolument parlant, c'est-à-dire vrai jusqu'à l'illusion, alors certaines invraisemblances ne sont plus à rejeter et ne sont plus des fautes; il peut même arriver que la vérité de représentation dédommage de quelques invraisemblances de l'invention. Toute cette question se réduit selon moi à ceci : le vraisemblable est généralement usité et souvent nécessaire à la composition; mais il y a des choses invraisemblables qui dans un tableau ne nuisent point à la bonté de la composition, parce que le but du peintre n'est pas de faire entièrement ou absolument illusion. Le vraisemblable est un moyen de plus de toucher et d'attacher; mais certaines invraisemblances de composition ne sont pas hors de l'art, et il arrive même qu'elles peuvent y apporter des beautés : telles sont les fictions allégoriques,

telle est encore la représentation des héros nus dans les combats où l'on veut qu'ils aient été cuirassés. Ce que j'ai dit au chapitre de l'illusion, et ce que je dirai sur l'allégorie et sur le costume, pourra servir à fortifier cette opinion. Il y a de grosses invraisemblances qu'on ne rencontre plus guère aujourd'hui dans les tableaux, telles que ces mensonges presque ridicules dont parle Horace : une belle tête de femme sur le corps d'un hideux poisson, ou bien les songes extravagans enfantés par le délire et dans lesquels les objets sont associés sans aucun rapport naturel et possible, comme en offrent certains sujets de la tentation de St-Antoine; telles sont encore les allégories forcées et dont nous avons cité un exemple au chapitre du langage de la peinture, en parlant d'un Amour couché dans une rose; telles sont aussi les représentations des êtres personnifiés dans le langage écrit, comme si, pour représenter un homme soutenu par l'espérance jusqu'au tombeau, on figurait un homme soutenu par une femme en descendant les marches d'un tombeau. Mais il y a des invraisemblances qui, dans beaucoup de tableaux, proviennent du défaut de jugement de l'artiste. Par exemple, il serait ridicule, dans le sujet de Samson ayant les épaules chargées des portes de la ville de Gaza, de représenter ces portes d'une grandeur et d'une épaisseur qui rendrait le fait impossible; de même, Milon de Crotone n'aura pas seulement le bout des doigts pris dans le tronc d'arbre qu'il voulait séparer, car il eût sacrifié ses doigts plutôt que de se laisser dévorer par le lion qu'on représente ordinairement élancé sur lui. L'artiste sera dans le même cas s'il a représenté, comme ce peintre ancien critiqué par un paysan, un oiseau perché sur un épi de blé qui ne

plie pas même sous le poids de cet oiseau : en effet, dans ce cas, on voit qu'invraisemblance veut dire fausseté de sujet. Voilà pour ce qui est de la vraisemblance et du possible en général dans la composition. Il y aurait, je le répète, beaucoup de choses à dire ici sur les invraisemblances particulières; comme elles sont relatives, soit aux formes et au perspectif, soit aux tons ou aux teintes, je traiterai de ces particularités distinctes en parlant du vraisemblable particulier dans les divers moyens de la peinture.

CHAPITRE 133.

DE LA CLARTÉ DANS L'EXPOSITION DU SUJET.

Si l'on voulait donner à peu de frais toute la théorie de l'art, il suffirait de dire : Soyez clair dans l'exposition du sujet que vous aurez convenablement choisi. Rien de plus collectif que ce précepte qu'on peut très-bien appliquer aussi à d'autres arts. Nous devons considérer la clarté comme un moyen ou une qualité propre à détruire toutes les équivoques, à rendre les combinaisons franches et distinctes, et à mettre dans tout le sujet une lucidité qui le fasse très-bien voir et très-bien comprendre tout à coup. En analysant cette question relative à la clarté, nous serons bien près de confondre celle-ci avec l'unité, dont elle semble n'être et dont elle n'est en effet qu'une conséquence.

Le bon sens veut que le sujet soit rendu d'une manière claire et distincte, afin que l'attention du spectateur ne

se trouve ni gênée ni indécise. Dans un sujet confus et embarrassé d'équivoques, on cherche sans admirer, et souvent le dédain ou le dégoût venge le spectateur de la fatigue que le peintre lui cause. Cette clarté doit être assez grande, pour que l'homme médiocrement instruit puisse comprendre le sujet d'un premier coup-d'œil et sans effort d'esprit. Aussi un critique disait-il à un peintre : Il faut que ton sujet soit exposé si nettement, que je ne m'y méprenne pas, ni moi, ni les autres, ni ceux qui sont à présent, ni ceux qui viendront après.

En cela, remarquons-le en passant, la peinture diffère essentiellement de la musique, j'entends dire de notre musique. En effet, les images, quoique vagues et indécises, de la musique, produisent d'heureux effets quelquefois, parce qu'ils laissent l'imagination libre d'appliquer ces expressions générales à tel ou tel sentiment, à telle ou telle passion en particulier. Mais dans la peinture au contraire, on exige que tout ce qui compose le sujet soit précis, clair, évident; enfin le sujet doit, comme on dit vulgairement, sauter aux yeux.

« Dans un sujet clairement exposé, dit un moderne, » le spectateur charmé par un ensemble net et bien en- » tendu, sent d'abord les beautés, en jouit, et devient par » là plus indulgent pour les défauts qu'il pourrait décou- » vrir ensuite. Tandis que, dans un ouvrage confus et » embarrassé, ce sont les défauts qui frappent d'abord; » les beautés ne se font reconnaître que plus tard à des » yeux exercés, et les connaisseurs ont beau les vanter, » le public, qui juge d'après la première impression, ne » veut plus y croire. Or lequel des deux peintres entend » le mieux ses intérêts, celui qui se montre d'abord aux

» yeux par son mauvais côté, ou celui qui les prévient » sur-le-champ en sa faveur ? »

On peut assurer que les beautés de Raphaël, de Poussin, sont devenues plus sensibles par l'ordre et la simplicité qui en facilitent la jouissance, et c'est ce principe qui a déterminé les anciens vers cette constante clarté qui prévient si heureusement en faveur de leurs ouvrages.

Quand le peintre a obtenu la clarté en composant, il peut regarder son ouvrage comme à moitié fait : c'est ainsi que Ménandre se vantait d'avoir fait sa comédie, quand il en avait disposé les scènes, et quoiqu'il n'en eût pas commencé le premier vers.

Concluons que la clarté et la netteté du sujet en peinture est une condition que tout spectateur a le droit d'exiger rigoureusement, et que tout tableau où cette qualité manque ne saurait être une bonne production. Mais, puisque le lecteur est censé avoir pris connaissance de notre théorie du beau, disons que la clarté ne s'obtient que par le moyen de l'unité. Toutes les variétés que le peintre introduit dans la composition de son sujet devant être soumises à l'unité ou à l'harmonie générale, il en doit résulter la clarté. Car un défaut de clarté ne peut pas être conçu autrement que comme un défaut contre l'unité, ou si l'on veut comme une variété discordante, en ce qu'elle sort de ce sujet un et général, et en ce qu'elle apporte de la confusion, du trouble et de l'incertitude dans cette expression qui devrait toujours être claire et sans aucune équivoque qui l'affaiblît.

CHAPITRE 134.

DE LA NAIVETÉ DANS L'EXPOSITION DU SUJET.

Si, au lieu de la nature, cé ne sont que des combinaisons d'art que le peintre nous présente, combinaisons exposées ou disposées sans naïveté, si ce ne sont seulement que des idées qu'il nous apporte à propos de tel ou tel sujet, et non des imitations et des dispositions naturelles, vraies, telles enfin qu'il en faut en peinture, on dira qu'il manque de naïveté, on ne se sentira pas touché et l'on blâmera un tel artiste. Il y a dans la disposition des objets naturels, même lorsqu'ils composent des sujets très-intéressans, un certain abandon, si l'on peut parler ainsi, une certaine irrégularité fortuite que l'art ne saisit et ne répète que difficilement quand il arrange un tout nombreux destiné à frapper fortement, à intéresser et charmer le spectateur. La nécessité de plaire à la vue par un arrangement heureux, l'obligation d'être significatif et puissant dans la représentation, le mode du tableau enfin qui souvent force le peintre à une certaine ordonnance, ou grave et même solennelle, ou variée vive et gracieuse, cette obligation, dis-je, fait souvent que le peintre délaisse ce caractère fortuit et sans arrangement des spectacles naturels, naïveté qui cependant devrait être l'objet de ses plus constans efforts.

De tous côtés on entend demander la naïveté, parce qu'on est las et dégoûté de la manière; mais d'autres demandent aussi du significatif et du beau : voilà l'embarras

du compositeur. Se livre-t-il à la clarté de l'expression ou à la beauté de la disposition; souvent il ne se rencontre plus avec le naïf. Saisit-il ce naïf sur le fait; quelquefois sa copie, bien qu'elle ne sente ni l'art ni l'arrangement, reste insipide et ne s'élève point à la hauteur, à la noblesse, à la sublimité de l'art : cette copie naïve laisse voir quelque chose de commun qui semble empêcher le complément et la perfection de la composition. Cependant il faut que l'art soit caché; il faut que toutes les combinaisons qui concourent au beau optique et intellectuel soient soumises à la naïveté ou à la vérité de disposition, il faut que la disposition du sujet soit vraie avant tout, et si naïve qu'on n'y découvre point l'art; mais je n'irai pas jusqu'à dire que cette naïveté, quand elle a lieu, dispense de l'ordre et du beau choix optique, puisque le beau est aussi nécessaire que le vrai dans les ouvrages de la peinture.

Enfin, si l'on a médité sur les divisions des conditions ou des moyens de l'art, on reconnaîtra que cette naïveté dont il convient de parler ici n'est autre chose qu'une nuance de la vérité elle-même, en sorte que, pour compléter ce chapitre, il nous faudrait traiter du vrai, soit dans les attitudes, soit dans la composition des objets, soit même dans leur caractère optique, et nous serions obligés de saisir de nouveau le principe si fécond, si universel de l'unité, pour expliquer en quoi consiste cette naïveté ou cette vérité.

Je ne m'étendrai donc pas davantage sur cette qualité, ce que je pourrais ajouter se rapportant d'ailleurs à d'autres conditions que je n'oublierai pas d'examiner en leur lieu.

CHAPITRE 135.

DE L'UNITÉ DANS LE SUJET REPRÉSENTÉ.

Quelle que soit l'espèce du sujet offert par le peintre, ce sujet doit être un dans cette espèce et dans son caractère, c'est-à-dire qu'il doit réunir tout ce qui peut le constituer, et qu'il doit être dégagé de tout ce qui peut lui être étranger : à plus forte raison doit-il être dégagé de tout ce qui peut évidemment lui être opposé et contraire. Un ancien principe que personne ne s'est avisé de contester, c'est cette unité du sujet. Lorsqu'on trouve deux ou trois tragédies dans une seule, deux ou trois tableaux dans une même composition, c'est un désordre, c'est une barbarie qui choque les moins exigeans. Cependant, s'il est vrai que l'on ait soin aujourd'hui d'éviter une si grossière erreur, on n'a peut-être pas soin assez de reconnaître, de comprendre parfaitement le principe qui sert à la démontrer. Il résulte parfois de l'ignorance de ce principe, que l'on donne à la composition un certain caractère mixte et tendant à la duplicité d'action. Cette duplicité, sans être évidemment choquante, corrompt néanmoins l'unité et prive l'artiste d'un succès complet.

On trouve dans plusieurs écrivains des critiques fort justes sur la duplicité d'action dans certains tableaux des plus grands maîtres modernes, et sur le défaut, par exemple, d'unité de tems et de lieu. Raphaël et Poussin ne sont pas épargnés dans ces critiques. On cite surtout de ce premier la Transfiguration, qui offre deux tableaux;

on cite aussi le St Pierre en prison, et cette critique s'est étendue sur quelques autres. Poussin a été blâmé pour avoir introduit des épisodes tellement remarquables, qu'ils composent eux-mêmes de secondes unités ou d'autres tableaux dans un seul tableau. Paul Véronèse, André del Sarte, et beaucoup d'autres ont fait la faute grossière de représenter dans la même composition deux fois le même personnage en deux situations différentes. Dominichino, dans son Martyre de St André, a peint un homme qui se laisse choir d'une manière comique, à l'instant où il tire la corde qui sert à hisser le St Apôtre, et un groupe de gens qui rient à cette vue. Ne voit-on pas dans quelques tableaux pathétiques, un chien rongeant un os ou menaçant un chat, et ce chien ne fait-il pas un effet aussi bisarre que s'il se mettait à miauler dans un concert? Mais laissons ces exemples qui, s'ils ont été honteux pour l'art chez les modernes, sont probablement sans retour. Exposons seulement, par avance et en deux mots, ce que nous expliquerons au chapitre des épisodes et des fonds.

Les épisodes doivent servir à fortifier l'unité et non à la corrompre. Toute seconde action qui tend à être principale, soit par son aspect qui dispute d'effet avec l'aspect dominant, soit même par la manière mieux sentie dans cet épisode et mieux rendue, que ne l'est l'action principale, doit être réduite et soumise à l'unité. Procéder autrement, c'est être le jouet d'une distraction barbare, qui est hors des règles de l'art et qui même est contraire à l'organisation de l'homme; car on ne goûte, on ne jouit que par l'unité ou par la beauté dans les rapports, etc., etc.

Si nous passons à l'unité du but ou de l'expression, c'est-à-dire, à cette unité qui fait que le caractère du

sujet est un, distinct et déterminé, nous verrons que cette question mérite bien plus encore notre attention.

Un sujet conforme à la définition de l'art étant trouvé, il reste à le représenter de manière que toutes ses parties concourent à une même fin et forment par leur correspondance réciproque un tout simple et unique : c'est le précepte de tous les observateurs anciens et modernes, c'est le *simplex duntaxat et unum* d'Horace. L'unité suppose un point unique vers lequel tout dans le sujet tende et se dirige. Toutes les parties qui constituent le tableau doivent concourir à ce caractère un et déterminé. Aussi remarque-t-on que les sujets les plus heureux sont ceux où le caractère est un, où les actions se réduisent à un seul sentiment principal auquel l'artiste sait donner un aspect, un style, en un mot un caractère æsthétique unique, déterminé, puissant, et, pour ainsi dire, inaltérable.

Ce principe est si simple, si naturel, si conforme à nos organes et à toute notre constitution physique et intellectuelle, qu'il semble que jamais il n'aurait dû être oublié, et qu'il n'a pas même besoin d'être expliqué ni d'être recommandé. La théorie que j'ai donnée du beau est d'un grand secours pour éclaircir ce principe fondamental.

Ainsi, que l'artiste n'oublie jamais que son ouvrage doit exciter une seule idée générale, dominante et déterminée. Il faut qu'il se rende d'abord de cette idée un compte précis et exact; qu'il en examine ensuite avec soin la nature, pour connaître tout ce qui y tient nécessairement, et pour savoir ce qu'il peut supprimer ou ajouter sans préjudice pour l'unité de son ouvrage. Aussi le défaut d'unité vient-il ordinairement de ce que l'artiste, ne s'étant pas fait une idée assez nette et assez précise du sujet

qu'il veut traiter, y a mêlé des objets inutiles, accessoires et même contradictoires, ou bien de ce qu'il s'est proposé seulement en général d'émouvoir vaguement l'imagination, en accumulant des objets fort différens. Lorsque l'artiste se propose d'atteindre à l'unité, il est évident qu'il doit rejeter non-seulement tout ce qui n'augmente pas l'intérêt général du sujet, mais encore tout ce qui n'y tient pas nécessairement. On reconnaît donc qu'il y a unité de composition, quand les diverses parties de tout le tableau sont convenables au sujet, et s'accordent entr'elles pour pénétrer l'ame du spectateur en rendant plus sensible ce que le sujet doit exprimer.

Cette force de l'unité dans la composition semble avoir été bien sentie par Webbs, qui dit à ce sujet : « Une des » grandes différences qui existent entre les anciens et les » modernes, c'est que les premiers rassemblaient toutes » les puissances de l'art pour produire une seule expres- » sion, mais forte, mais énergique ; au lieu que le génie » de Raphaël et des modernes, plus tranquille, mais plus » étendu, répand sa lumière et la fait réfléchir par une » infinité d'objets. Il n'en faut pas douter, ajoute-t-il, le » but de la peinture est de soulever, pour ainsi dire, les » passions par une impression soudaine et puissante. »

Le père Brumoy disait : « Lorsque les coups que l'on » porte à l'ame frappent tous le même point, celle-ci ne » saurait résister à des impulsions si réitérées... Térence » trouvait à peine suffisantes deux comédies de Ménandre, » pour en faire une.... Chez nous, ajoute-t-il, nous avons » des pièces où il est difficile de démêler l'action princi- » pale dans les actions subalternes dont elle est composée, » pour ne pas dire surchargée ; du moins n'y en a-t-il

» presqu'aucune, et même des plus brillantes, où il n'y ait
» tourbillon dans tourbillon, événement sur événement,
» complication d'intérêt, c'est-à-dire, ce qu'on est con-
» venu de nommer épisodes. »

Je crois que ces considérations sur l'unité en général dans la composition doivent suffire; car, en les étendant davantage dans ce chapitre, nous nous verrions conduits ou à nous répéter sur la théorie du beau, ou à faire l'application de l'unité aux diverses parties de l'art, parties dont nous devons bientôt nous occuper.

CHAPITRE 136.

DE LA SIMPLICITÉ DANS LA COMPOSITION.

Le mot *simplex*, rigoureusement parlant, signifie unique, et il est synonyme du mot *unum*, un. Cependant, par simplicité, on n'entend pas précisément unité, quoique ces deux mots soient synonymes pour celui qui y réfléchit avec attention. Dans tous les cas, on peut avancer que la base de la simplicité, c'est l'unité, et si l'on ne dit pas ordinairement d'un sujet composé de peu d'objets qu'il est simple, c'est faute de réflexion, ou c'est par incertitude sur l'acception du mot simple; car la composition la plus complexe peut être réduite à l'unité, et réduite par conséquent à la simplicité. La simplicité semble même plus sensible dans les sujets où le grand nombre d'objets aurait pu causer la confusion, que dans les sujets où l'on ne peut guère sortir du simple.

La simplicité, telle qu'on l'entend ordinairement, doit

être considérée sous deux rapports : d'abord sous celui de la facilité qu'elle donne pour la perception de l'ensemble et des détails, et ensuite sous celui de la convenance ou du mode du sujet. Au chapitre des différens modes, nous traiterons du mode simple, grave et austère ; ne parlons ici que de la facilité de perception que procure la simplicité de la composition.

Tous les peintres avant Raphaël ont fait simple, parce qu'il est naturel de faire simple, et que dans le cas où l'on voudrait étaler les plus grandes beautés de la peinture, le bon sens fait reconnaître que la simplicité est son plus grand ornement. En effet, la simplicité produit la pureté, le calme, et cette sérénité qui est si attrayante lorsqu'on la retrouve dans la nature.

« Annibal Carracci, dit Hagedorn, regardait le silence » et la majesté comme deux qualités nécessaires pour » répandre la beauté sur une composition. » Mais les anciens demandaient bien plus que Carracci à ce sujet.

Enfin on peut avancer que les meilleurs ouvrages de l'art sont presque toujours les plus simples dans leur plan. Les tragédies de Sophocle et surtout d'Eschyle, sont disposées avec tant de simplicité, qu'on peut en saisir très-facilement tout le plan : entre trois, quatre ou tout au plus cinq personnages, qui ne s'éloignent guère d'une enceinte de peu d'étendue, il se passe dans ces pièces une action très-importante, dans laquelle le caractère de chacun se développe de la manière la plus intéressante.

On a dit avec raison que la simplicité était le degré le plus élevé de la perfection, non que tous les ouvrages simples soient beaux ou parfaits, mais parce que la simplicité met tout à découvert, et laisse voir au grand jour

toutes les beautés et tous les défauts; parce qu'elle ne distrait point et qu'elle élève plutôt qu'elle excite ou aiguise l'esprit; parce qu'enfin un sujet annoncé simplement doit être absolument ce qu'il convient qu'il soit. Le style simple et grand suppose donc une ame grande dans celui qui le possède, et un grand goût dans celui qui y applaudit.

Ce que j'ai dit sur le beau doit faire croire que la simplicité est loin d'exclure la variété. Ceux qui la rejètent, pour ne se livrer qu'à la quantité et à la confusion, sous le prétexte que l'esprit aime à être exercé par la variété, sont loin de comprendre les vrais secrets de leur art. Mais il arrive, j'en conviens, qu'ils comprennent fort bien le secret d'étourdir les spectateurs et de faire fortune; or ce n'est point ce secret dont je prétends entretenir le lecteur, assez d'autres en donnent tous les jours d'efficaces leçons, soit aux dépens du goût, soit aux dépens de l'honneur des beaux-arts.

CHAPITRE 137.

DU NOMBRE DES ACTEURS.

Est-ce prescrire, est-ce expliquer toute la règle que de dire qu'il faut n'introduire dans un tableau que le nombre d'acteurs nécessaires au sujet? Non; ce conseil ne suffit pas, il faut remonter plus haut.

Cette règle, qui a déterminé les Grecs à n'introduire dans presque tous leurs tableaux qu'un très-petit nombre de figures, a dû se présenter à l'esprit des hommes qui ont long-tems comparé et réfléchi dans la vue de con-

naître en quoi consiste l'excellence de l'art : cette règle ne pouvait donc échapper aux Grecs.

Quel résultat obtient-on en peinture d'un assemblage considérable d'acteurs, et en quelle situation l'ame se trouve-t-elle en présence d'une grande quantité d'objets réunis en un seul cadre ? Voilà ce qu'il faut d'abord se demander. Il n'y a pas de doute qu'au premier aperçu, l'esprit n'éprouve un certain étonnement, et que la curiosité ne soit vivement surprise par une si abondante réunion. Cependant cet étonnement est de peu de durée, car l'esprit le moins profond remarque promptement que si l'auteur de l'ouvrage a pu exécuter une ou deux de ses figures, il a pu, sans beaucoup de peine, en exécuter un grand nombre sur la même superficie, en sorte que l'esprit est bientôt familiarisé avec un si nombreux spectacle. Mais comment l'auteur a-t-il conçu et combiné les rapports de toutes ces figures? Voilà ce qui excite la curiosité; voilà le point dans lequel prendra sa source ou l'admiration, ou le dégoût. Je dis l'admiration; car, pour ce qui est du plaisir, il est probable qu'un si grand nombre d'objets le fera rarement éprouver. En effet, l'ame aime le recueillement, et elle ne jouit de la plénitude de sa force que dans le silence et la concentration de la pensée.

Quand donc cette multitude serait un composé de figures excellentes par elles-mêmes et par leurs rapports entr'elles, l'ame souffrirait plus ou moins de tant de distractions et de cette confusion inévitable de tant d'objets. Et non-seulement la quantité d'objets gêne l'esprit et le blesse, mais la quantité d'idées exprimées, ou la quantité de rapports lui fait éprouver la même violence. Les Grecs

ont tous senti cette vérité : ils ont reconnu que l'art avait son dictionnaire particulier, et que le plus habile n'était pas celui qui employait le plus de mots de ce dictionnaire, mais bien celui qui savait en choisir un petit nombre pour obtenir un grand résultat. Aussi ont-ils représenté de préférence des tableaux d'une seule figure; et quand le sujet en exigeait plusieurs, ils envisageaient les autres figures comme des variétés qui devaient toutes renforcer l'unité d'intérêt de la figure principale. Si quelques artistes anciens ont péché contre ce principe, on peut assurer qu'ils se sont privés d'un grand moyen.

En effet, diviser l'ame en plusieurs affections, partager ses émotions sur deux ou trois points également intéressans, l'appeler enfin de divers côtés, c'est ne la fixer vers aucun; et, s'il entre dans votre plan de la fixer sur le point où vous aurez vous-même fixé votre talent et vos efforts, il est étrange que vous l'attiriez aussi fortement vers d'autres points subordonnés. Au contraire, pour la fixer, il faut la concentrer, et lui laisser goûter principalement l'objet dominant qu'elle aura comparé à d'autres objets moins intéressans, bien qu'appartenant au caractère général et au cercle de l'unité du sujet.

Quand vous entrez dans une assemblée très-nombreuse, aucun sujet particulier ne vous frappe; vous ne voyez qu'une foule, vous éprouvez seulement ce plaisir vague qu'excite aussitôt sur l'organe de la vue et sur l'esprit les couleurs variées qui composent les différentes parures. Mais enfin vous parvenez à distinguer une ou deux personnes qui vous intéressent, vous en fixez même une seule; vous vous attachez d'abord à elle, c'est avec elle que vous cherchez à vous entretenir, et vous sentez que

votre ame serait plus satisfaite si vous n'étiez que deux.

On doit appliquer cette comparaison aux tableaux qu'on a appelés grandes machines, et qui, sur une vaste toile, offrent une grande multiplicité de figures. On ne voit d'abord qu'une foule dans cette assemblée nombreuse, et la première exclamation est : Que de monde ! Or cette exclamation n'est pas celle du plaisir.

Faites peindre par les Pierres de Cortone et les Solimènes modernes, une Pénélope, une Vénus, un Jupiter, ce sera leur imposer la tâche la plus rude. Pourquoi ? Parce que toutes leurs études ont été dirigées vers l'agrément, vers le multiple et le fracas, ou, pour mieux dire, parce que tout leur art n'est que routine, moyen d'étourdir et de surprendre, et qu'il n'est nullement philosophique.

Ce fut dans les siècles où la science de l'art était le plus oubliée, que chacun reconnaissant sa faiblesse se jeta dans les tableaux d'apparat. Lorsqu'on doutait si la science de l'anatomie devait être approfondie par les artistes, lorsqu'on ne voyait dans la Diane antique qu'une statue de marbre, lorsqu'on ne pensait qu'à fabriquer lestement et à la douzaine des figures dans le goût de messieurs de l'académie, alors, dis-je, pour se dédommager de cet état d'ignorance, on imagina les fatras, les lazzis et tout cet attirail trivial et insignifiant qui compose tant de tableaux dont on encombra les temples et les appartemens des palais. Des esprits éclairés eurent beau témoigner leur pitié, on se moquait de leur critique. Dans ce tems, il n'était plus question que d'agencer, de coordonner, de lier des groupes. On disait qu'une belle composition devait être enchaînée, quoiqu'on ne comprît pas nettement ce mot. En effet, c'était souvent un entassement et, pour ainsi dire,

des paquets. Ce mot rappelle ce qu'écrivait un critique au sujet du tableau de la Chute des mauvais Anges par Rubens. « Ce petit tableau, dit-il, donnerait plutôt l'idée » d'un paquet d'intestins retenus au sommet par un lien » invisible. » Cependant, d'autres ont appelé ce même ouvrage une des plus fougueuses conceptions du genre pittoresque. Le grand plafond du vestibule Barbérini, peint par Pierre de Cortone, est aussi un vrai salmigondis. C'est en vain qu'on prétendrait que c'est la richesse d'une grande machine; ce n'est au fond que du désordre. Aujourd'hui donc ces termes de peintres de grandes machines (*pittori di machine*), peintres de grande page, de grande composition, n'imposent qu'aux ignorans, car pour les hommes de goût et les esprits instruits, ces pancartes n'offrent que des entassemens, des fourmilières et de burlesques galimatias.

Si quelqu'un parlait de sa haine pour la solitude dans un tableau, on pourrait lui demander s'il préférerait une nombreuse compagnie de gens insignifians ou sots, à deux ou trois personnages éloquens et d'un heureux caractère. On n'a donc eu aucune bonne raison de fourrer et d'entasser des figures partout dans les tableaux, car il s'en faut de beaucoup qu'ils en soient plus expressifs, que le sujet en soit plus énergique et plus pénétrant. Un tableau du Déluge laissait voir un coin de la toile sans figures, et quelqu'un ayant demandé au peintre s'il ne mettrait rien dans cet endroit : « Ne vois-tu pas, répondit-il, que c'est en n'y » plaçant rien, que j'ai rempli mon sujet ? »

Ce principe, qui réduit à un petit nombre les acteurs de la composition, réduit aussi la peinture à un art très-simple, en le concentrant, pour ainsi dire, dans la seule

connaissance de l'homme. C'est ainsi que les anciens avaient envisagé l'art; aussi l'ont-ils porté à une hauteur infinie, et lui ont-ils fait acquérir, par cette théorie, toute la force dont il est susceptible. Apprenez donc à exprimer la finesse et la propriété de la pantomime, par l'énergie, par la science mécanique et anatomique, par la perspective, par la science du beau optique, et avec une ou deux figures, vous produirez des chefs-d'œuvre.

« Les anciens, dit Winckelmann, avaient adopté une » règle principale dont ils ne se départaient guère : c'est » l'économie des figures. Il paraît, par plusieurs monu- » mens antiques, que les lois du théâtre introduites par » Sophocle, de ne jamais faire paraître sur la scène plus » de trois personnages, avaient été aussi adoptées et ob- » servées par les artistes. Nous trouvons de même que » les anciens s'étaient singulièrement attachés à exprimer » beaucoup avec peu, et à rendre toute une action par » une seule figure. C'est ainsi que le peintre Théon avait » représenté la figure d'un guerrier résistant seul à ses ad- » versaires, sans qu'ils fussent introduits dans son tableau. » D'ailleurs les anciens artistes allaient presque tous pui- » ser à la même source, dans Homère, et s'attachaient à un » nombre fixe de personnages. En effet, l'antiquité nous » offre plusieurs événemens qui se passent entre deux ou » trois personnes : tel est, par exemple, le troc des armes » de Glaucus et de Diomède; l'entreprise d'Ulysse et de » Diomède sur le camp des Troyens; la mort de Dolon, et » une infinité d'autres sujets traités fréquemment par les » anciens. Il en est de même de l'histoire héroïque avant » la guerre de Troie : la plupart des événemens, comme » chacun le sait, y sont conduits à leur fin par trois figures.

» A l'égard du repos dans les compositions des anciens ar-
» tistes, on remarquera qu'on ne voit jamais paraître dans
» leurs ouvrages, comme on en voit dans la plupart de ceux
» des modernes, de ces compagnies où chacun s'empresse
» de se faire entendre conjointement avec les autres, ni
» de ces affluences de peuple où l'un semble vouloir monter
» sur l'autre. Les figures de l'antiquité ressemblent à ces
» assemblées de personnes qui marquent, et qui exigent
» de la considération. Ils entendaient très-bien ce qu'on
» appelle groupe; mais il ne faut pas chercher cette sorte
» de composition dans le plus grand nombre des bas-
» reliefs, qui sont tous pris des sarcophages où la longueur
» étroite ne permettrait pas toujours l'arrangement des
» groupes. Cependant il se trouve quelques bas-reliefs où
» la composition est riche et où les figures groupent bien,
» tel est entr'autres la Mort de Méléagre. Lorsque l'es-
» pace permettait la variété de la composition des figures,
» les anciens, loin d'avoir négligé cette partie, peuvent
» même nous servir de modèles : une infinité de pein-
» tures tirées d'Herculanum, en sont la preuve.

» Les Grecs sentirent aussi que le peintre, qui dans un
» même ouvrage aurait à traiter un grand nombre de
» figures, ne pourrait pas les étudier toutes avec un soin
» également réfléchi; qu'on aurait par conséquent un
» morceau qui pourrait étonner par son étendue, mais
» qui, considéré dans ses détails, offrirait quelque négli-
» gence dans toutes ses parties. Cet inconvénient devait
» frapper vivement un peuple qui avait tant d'amour pour
» le beau parfait. »

Combien n'y a-t-il pas de peintres qui, comme les rhéteurs que critique Quintilien, s'écartent de leurs su-

jets, et qui ne se mettent point en peine de prouver ce qu'ils avancent! Leur malheureuse fécondité leur fait dire tout ce qu'ils savent, au lieu qu'un habile homme ne dit précisément que ce qu'il faut qu'il dise. Combien de tableaux de l'école florentine, où les peintres ne sont que des bavards insipides qui méconnaissent le but, et qui, comme le dit encore Quintilien, amoncèlent des choses toutes brutes et mal arrangées, espérant qu'elles paraîtront bien autrement grandes et nombreuses que si elles étaient polies et mises en ordre avec économie! Je ne puis omettre un autre mot de Quintilien. « Il faut avouer, dit-il, que l'art » ôte quelque chose à un ouvrage, ainsi que la lime au » fer qu'elle polit, la pierre au ciseau qu'elle aiguise, et » le tems au vin qu'il mûrit; mais il ôte les défauts, et » ce que l'étude et le savoir ont limé, ne se trouve di- » minué qu'autant qu'il est devenu meilleur et plus par- » fait. (Liv. 11. Ch. 12.) »

Mais, dira-t-on, comment exprimer par une ou deux figures seulement les actions passionnées et le jeu de certaines affections violentes de l'ame? C'est là en effet le grand secret, c'est là l'écueil par lequel est renvoyé bien loin du but le peintre qui ne s'est jamais exercé aux véritables difficultés, c'est là en un mot que l'art se montre grand et sublime, et qu'il déploie son admirable magie, magie puissante qui a quelque chose de divin, et qui, pour cela même, a été l'objet du culte de l'antiquité.

Poussin choisissait rarement des sujets dont l'intérêt dût provenir de l'excellence seule des figures, il choisissait des sujets intéressans par eux-mêmes, c'est-à-dire, par la relation des figures entr'elles, quelque pût être d'ailleurs l'imperfection dans l'imitation et le caractère de ces

figures. Mais Poussin possédait à un degré éminent cette qualité qui, dans les compositions pittoresques, combine des rapports intéressans; aussi tous les prétendus imitateurs de Poussin sont-ils à une distance immense de ce maître, parce que leur composition étant faible, insignifiante, sans poésie et sans élévation, il ne reste au total au spectateur que des figures mauvaises et indiquées sans expression.

Les anciens étaient si habiles par le dessin seul, qu'ils pouvaient par ce moyen unique peindre les mœurs et peindre par conséquent sur des personnages leur disposition aux actions, qui sont le résultat des mœurs; ils n'avaient pas besoin de recourir, soit à la multiplicité des acteurs, soit aux oppositions qui disposent l'ame et la préparent aux sensations. L'Ajax de Timomaque était peint seul; ce héros n'était point représenté exécutant ses actions furieuses et insensées, il n'était point placé dans un site apprêté, entouré de plusieurs objets analogues à l'expression, ni disposé avec un art recherché: ces moyens n'eussent point été de trop peut-être pour un pinceau ordinaire, mais l'attrait de la plus grande simplicité que ces Grecs seuls savaient si bien apprécier et dont ils goûtaient la magie, l'amour de la gloire enfin qui porte à produire beaucoup avec peu, et cette habitude de voir fréquemment de beaux résultats provenant de cette antique et savante méthode, toutes ces causes, dis-je, déterminèrent Timomaque à représenter Ajax seul et expressif uniquement par l'image fidèle et précise de ses mœurs. Aussi ce tableau excita-t-il les éloges des poètes, ainsi que l'admiration de l'antiquité.

Prenons en passant un exemple. Supposons qu'il s'a-

gisse de peindre le martyre de St Étienne lapidé : voilà une scène que bien des peintres envisageront avec tous les accessoires et tous les lieux communs usités; nous y verrons des bourreaux en grand nombre et armés de pierres, des spectateurs nombreux, l'idole payenne, et le magistrat président à l'exécution. Annibal Carracci a fait de ce sujet une vaste composition; Le Brun, qui en fit son meilleur tableau, y a introduit les esprits célestes et la couronne des élus : tout cela est fort poétique, fort religieux, mais le résultat est-il d'une grande puissance? Quelle composition vais-je donc opposer à ces prétendus chefs-d'œuvre? C'est un petit bas-relief tout mutilé, qu'on voit sur le côté d'une des petites entrées du portail de la cathédrale de Paris, lequel représente aussi le martyre de St Étienne. Cette sculpture sans prétention, me paraît un modèle de l'énergie du langage de l'art. Elle n'est composée que de deux figures : le saint à genoux, priant Dieu, et derrière lui le bourreau debout lançant sur la tête du saint une pierre d'une énorme grosseur. Rien ne me parut si fort, si clair, si propre à faire tressaillir et à remplir l'imagination.

Un ancien avait peint Phèdre seule, livrée à son malheureux amour; il avait sûrement peint les mœurs par cette seule et unique figure. Peut-être le spectateur, en contemplant cette tête royale flétrie par la douleur, ces joues encore belles, mais décolorées, cette bouche altérée de la soif incestueuse des baisers, ce corps superbe et languissant, ces draperies élégantes, et tous ces charmes inutiles à son criminel amour, peut-être, dis-je, tant de spectacles touchans, tant de signes éloquens, tant de poésie dans cette seule image, suffisait à l'ame, touchait et péné-

trait le spectateur. Et qu'eût ajouté la présence du jeune Hippolyte, celle de Thésée outragé, celle d'OEnone perfide? Le peintre eût distrait le spectateur et l'eût arraché de cette stupeur silencieuse qui plaît tant à l'ame. Laissez-moi, eût-il dit à l'artiste, laissez-moi contempler cette infortunée, laissez-moi descendre dans son cœur; je veux y atteindre des sources morales. Malheureuse Phèdre! tes yeux ne peuvent plus répandre de larmes; des nuits longues et cruelles en ont tari la source : ton regard excite la pitié, et mon ame en te voyant est troublée toute entière! Vanloo, Pierre de Cortone, Jules Romain, Michel-Ange, eussiez-vous porté de si terribles coups?

Autorisons les artistes à rassembler tous les moyens ingénieux propres à les dédommager de la faiblesse de leur dessin. Qu'ils arrivent au but par des ressources composées; louons-les, s'ils y parviennent, mais ne pensons pas que cette simplicité des Grecs soit le résultat de leur impuissance, qu'elle soit le signe de l'enfance de leur art, et que le luxe des écoles modernes offre des richesses qui eussent enorgueilli les Euphranor et les Thimante.

CHAPITRE 138.

DES ÉPISODES.

Ce mot, qui appartient proprement à l'art littéraire, désigne toute action qui dans les poèmes ou les narrations, est liée à l'action principale, mais qui pourrait s'en détacher, ne lui appartenant pas essentiellement.

En peinture, comme en littérature, un épisode n'est

autre chose qu'une variété apportée dans le tout. Cette variété est admise tant par les lois du vrai que par les lois du beau; on peut donc en introduire, même un certain nombre, si ces lois le requièrent ou l'exigent. Ainsi les épisodes sont des moyens, soit de caractériser la vérité du sujet en augmentant les incidens qui y rentrent et le fortifient par analogie ou par contraste, soit de caractériser la beauté intellectuelle en apportant dans certains modes riches, animés et pétulens, des variétés ou optiques ou intellectuelles qui servent à caractériser ces modes. Au résumé, on peut dire que les épisodes doivent être des moyens en plus de fortifier l'unité, et non des moyens de la corrompre, en sorte qu'un épisode est défectueux, s'il est d'un caractère contraire au sujet; s'il est bas, lorsque le sujet est noble; s'il est ridicule, lorsque le sujet est grave; s'il est comique, lorsque le sujet est attendrissant.

Cette vérité ne semble pas avoir toujours été respectée par les peintres et par les théoriciens. L'auteur de l'*Anthologia del arte pittorica*, dit, par exemple : « Orner de » différens épisodes le champ du tableau, ne pourra qu'ê- » tre avantageux, parce que ce sont de ces choses qui font » voir la fertilité du peintre dans l'invention. » Peut-on raisonner ainsi et confondre la perfection d'un tableau avec la fécondité ou l'érudition de celui qui le compose! Que nous importe cette fertilité de l'artiste, si la variété de ses épisodes rompt l'unité et divise l'intérêt?

Une foule de tableaux modernes fourmillent d'épisodes plus ou moins nuisibles au sujet. Il y en a même qui sont très-grossiers : tels sont, par exemple, l'enfant nègre, tenant en lesse une marmotte, dans l'Enlèvement d'Hélène par Guido-Réni; un garçon nu à cheval sur un

chien, épisode si apparent dans la fresque de la Donation de Constantin, peinte par Raphaël au Vatican. Ces épisodes frappent et choquent tout le monde; mais il y en a qui, sans être choquans, sont néanmoins à blâmer. Par exemple, on a reproché justement à Vernet, dans son clair de lune, d'avoir placé sur le devant du tableau des gens qui prennent du poisson; car, lorsqu'on est ému par le silence et la fraîcheur d'une belle nuit et par le doux éclat de la lune, c'est blesser le sentiment de paix qu'inspire ce spectacle, que d'y placer des hommes occupés à prendre du poisson et à troubler le calme des eaux, pour en faire mourir les habitans. On a reproché aussi à Raphaël d'avoir, dans son Carton des clés, qu'on voit à Hampton-court, dessiné dans le paysage, une maison qui brûle et du linge qui sèche sur des haies. Ces exemples prouvent que rarement les modernes ont remonté à la philosophie de l'art.

Pour décider qu'un épisode fortifiera l'unité et jetera une variété convenable, il est nécessaire de considérer cet épisode optiquement, car sa description écrite peut sembler excellente, quoiqu'elle nuise évidemment sur le tableau. Aussi tout ingénieuse que puisse être l'épisode de Corrégio, qui, pour rendre plus intense la peinture de l'Amour dans son tableau d'Io, a représenté un cerf qui se désaltère, cet épisode pourrait faire un effet tout opposé, si l'on introduisait dans ce sujet un cerf vu sur le premier plan et attirant d'abord les regards. Les Grecs étaient avares d'épisodes, et Protogène ne devait pas en abuser, car on dit qu'il effaça la perdrix qui était trop admirée dans son tableau du chasseur Jalysus : cependant il semble que cette perdrix n'était pas de trop dans ce

sujet. Poussin aimait à fortifier par des épisodes l'impression qu'il voulait exciter. Dans son tableau du Déluge, tableau merveilleux par sa grande unité, un serpent qui seul reste encore hors de l'eau et qui rampe en montant le long d'un rocher, est une pensée ou un épisode sublime, puisqu'elle marque si bien l'incommensurable solitude régnant sur toute la terre inondée. Je citerai à ce sujet l'épisode heureux d'un peintre qui représenta aussi une scène de déluge; son idée fut éminemment pathétique : au milieu des eaux, une barque remplie de malheureux, est abordée par un lion cherchant à la nage un asile contre les flots, lequel est repoussé par ces hommes remplis d'effroi.

Poussin cependant, tout en rendant très-intéressant son tableau de la Manne par la quantité d'épisodes imaginés pour pénétrer l'ame de ce spectacle, a peut-être trop divisé l'attention et distrait le spectateur. Ces groupes sont d'un intérêt trop égal. Aussi un seul d'entr'eux pourrait-il faire un tableau excellent. Quoi de plus attendrissant et de plus pittoresque, par exemple, que ce groupe du père nourri du propre lait de sa fille entourée de ses enfans? Poussin, en rendant plus évident, plus sensible ce sujet par des perfections dans l'imitation, et en doublant ainsi la force excitatrice de cettte image, eût pu par ce groupe seul rendre en entier ce beau sujet de l'ancien Testament.

Il paraît que les Grecs donnaient le nom de *parerga* à des épisodes contraires au sujet. Passons à la question du costume.

CHAPITRE 139.

DU COSTUME.

On entend par costume en peinture la vérité et l'exactitude dans l'expression des lieux, du climat, des productions, des usages, des vêtemens, des armes et autres caractères, selon les nations et les tems. Une telle définition ferait considérer cette condition ou cette partie scientifique de l'art, comme immense et infinie; mais l'art lui-même y prescrit des bornes et en limite tellement l'étendue, qu'elle est aisément praticable pour les peintres studieux et doués d'un heureux jugement. Il est vrai que l'observation du costume est d'une très-grande importance dans l'art, parce que l'expression des mœurs se lie elle-même au costume. Mais le peintre ne doit point, je le répète, s'effrayer de la prétendue nécessité d'atteindre au complément de cette science, et croire qu'il soit tenu de bouleverser les bibliothèques, pour représenter certains objets avec vraisemblance. Sous ce rapport, quelques études générales doivent lui suffire, mais elles sont indispensables.

Avant tout, une question intéressante se présente : c'est de savoir si tous les sujets comportent et exigent en effet un costume connu, et si les arts ne doivent représenter que des figures, que des objets qui ont dû exister en tel ou tel pays, dans tel ou tel tems, particularités qu'on aime à reconnaître; ou bien, s'il y a des sujets qui sont, comme on a dit, de fantaisie, et dans lesquels l'artiste

n'est tenu qu'au vraisemblable, sans spécifier telle ou telle nation, tel ou tel costume, tel ou tel vêtement, bien qu'il doive exprimer un caractère, une espèce et des mœurs déterminées. Cette question, on le voit, pourrait conduire à des digressions assez étendues.

Pour trancher la difficulté, il faut recourir à la définition de la peinture, qui a pour but de représenter les beaux spectacles de la nature, en sorte qu'on peut dire que le convenable et le vraisemblable peuvent avoir lieu, ainsi que le beau, sans que les spectacles offerts soient des objets qui aient dû exister. Il faut aussi avoir recours à la division de l'art en deux espèces de sujets : sujets historiques et sujets imaginés. Les premiers étant connus, toutes les particularités du costume l'étant aussi par rapport à ces sujets, l'artiste est tenu de s'y conformer. Mais dans les sujets imaginés est-il nécessaire que l'on reconnaisse si telle ou telle figure est grecque, romaine, asiatique ou européenne? N'y a-t-il pas l'homme de la nature en général, n'y a-t-il pas des vêtemens en général, et une draperie ne peut-elle pas être belle et convenable, sans être expressément coupée, agraffée, selon l'usage de tel ou tel tems, selon celui d'un peuple en particulier ?

Si tout l'art de la peinture consistait dans la comparaison, on ferait bien de dire que cet art doit toujours représenter des choses qu'on connaît, ou pour les avoir vues, ou pour les avoir apprises; mais un homme champêtre, soit qu'il conduise les bœufs qui sillonnent son champ, soit qu'il presse les mamelles de ses chèvres, m'intéressera tout autant, bien qu'il n'ait sur son corps qu'une draperie libre qui ne caractérise aucun pays, que le paysan de Teniers, qui, par son bonnet, sa pipe, ses

gros bas et son haut-de-chausse du 17e siècle, me fait savoir que je suis en présence d'une scène des environs d'Anvers. Le plaisir de comparer les pots de bière, les chaises de paille, le panton cloué au mur, ou le chaudron groupé avec un balai, ce plaisir, dis-je, n'est pas le principal plaisir que doive produire la peinture, et je jouirai tout autant en reconnaissant les mœurs agrestes en général dans le premier sujet, que les mœurs flamandes en particulier dans le second. D'ailleurs, s'il est facile de démontrer que le costume des paysans, soit flamands, soit d'autres nations, n'était pas conforme au beau, et que tels ustensiles sont laids, comparés aux ustensiles convenables du sujet imaginé, ne suis-je pas tenté de préférer le tableau qui réveille en moi le sentiment du beau et qui en cela me fait quelque bien? Mais, dira-t-on, cette charrue, ces harnois, ce site du tableau imaginé ont dû exister; ils sont empruntés à quelques habitudes ou costumes connus dans l'histoire; vous vous engagez donc dans l'obligation de suivre un costume, bien que vous vouliez vous y soustraire : je répondrai qu'il me suffit que ces ustensiles et ce site aient pu exister, et qu'ils se rapportent au vraisemblable ou au caractère propre de ce sujet.

De ce que Guercino, Guido-Réni, Primaticcio, Greuze et tant d'autres, ont, dans des sujets libres, affublé d'un très-mauvais goût leurs figures, on n'en doit pas conclure que le déplaisir de ces accoutremens provienne de ce qu'ils ne rappellent aucun costume en particulier, mais bien de ce qu'ils sont souvent peu convenables aux figures sous le rapport du caractère et du beau. Les sibylles, les prophètes de Michel-Ange sont d'un goût barbare, et c'est leur défaut de beauté qui choque, plutôt que l'invraisem-

blance du costume. Car quel costume avaient les sibylles et même les juifs, sur le vêtement desquels on est réduit à tant de vaines conjectures? Qui pourra affirmer que la Mère blessée et mourante dans une ville assiégée, et qu'avait peint Timanthe, avait le costume d'un pays particulier; que les Hoplites ou soldats peints par Parrhasius étaient des soldats d'un certain pays, d'une certaine légion; que dans la scène du Déluge de Poussin, ce peintre ait pensé à quelle nation appartenait chaque personnage? Enfin n'éprouve-t-on pas même une certaine répugnance en voyant, soit des statues de Vénus, soit d'autres êtres mythologiques, coiffés selon la mode qui régnait, par exemple, sous les Antonins, et ne regrette-t-on pas que l'idée soit devenue ainsi particulière, au lieu de rester générale?

Je conclus que, s'il y a dans l'art des sujets historiques dont le costume soit consacré, il y a aussi des sujets libres dans lesquels le costume ne doit être que celui du sujet, c'est-à-dire, approprié au sujet et imaginé de manière à en mieux déterminer le mode et l'unité de caractère; je conclus qu'avec le premier système, on ne représenterait jamais que des choses particulières de la nature, et non la nature en général, telle qu'elle a pu et pourra être; que, par ce système, on confond le but de cet art avec le but de l'histoire qui se charge des faits particuliers; et enfin qu'en ne faisant de la peinture qu'un art de portraits, on priverait les hommes de ces spectacles généraux que l'heureuse imagination des poètes crée dans l'idée de les instruire en les intéressant. Cette question, dont le développement ne serait pas dépourvu d'intérêt, m'a semblé devoir être ici mise en avant.

Pour en revenir aux sujets historiques qui exigent le costume, disons que tout peintre qui connaît la difficulté qu'il y a à représenter les mœurs, serait bien peu ingénieux, s'il ne s'aidait pas de ce moyen du costume, puisqu'il peut l'obtenir sans beaucoup d'efforts; en effet, quoiqu'avec le costume seul on ne fasse pas un Achille, un Agamemnon, un Auguste ou un Catilina, ni même un soldat de telle ou telle nation, que serait-ce si on se privait de cette ressource?

Il fallait donc que la peinture fût dans un état aussi barbare et aussi indépendant des institutions, qu'elle l'a été chez les modernes, pour que l'on commît les bisarres erreurs où sont tombés certains peintres qui, non contens de produire des anachronismes rebutans, ne se donnaient pas la peine de vêtir leurs personnages historiques à peu près selon les pays et les tems où ils avaient vécu. Il faut voir leurs tableaux, pour croire à tant d'insouciance sur ce point. Tintoretto, par exemple, dans deux tableaux représentant la Cène, habilla les apôtres comme des paysans albanais, et au lieu de les placer sur des lits à la manière des anciens, il leur a donné des chaises de paille, et leur a fait tenir en main des flacons garnis de jonc, comme ceux où l'on met le vin de Monte-Pulcino. Dans d'autres tableaux, il donna aux Hébreux des armes à feu. Tiziano ne faisait pas non plus difficulté d'introduire un page vêtu à l'espagnole dans plusieurs sujets où est figuré J.-C. Albert-Durer habillait à l'allemande la mère de Jésus et les Saintes Femmes. Enfin les tableaux des cabinets font voir les anachronismes les plus absurdes, et on a été jusqu'à représenter un confesseur, un crucifix à la main, exhortant le bon larron sur la croix.

Je sais que plusieurs peintres sont excusables, parce que leurs grossiers anachronismes ont été impérieusement commandés par les personnes pour lesquelles s'exécutaient leurs tableaux. C'est ainsi qu'on n'ose blâmer Raphaël d'avoir introduit dans sa fameuse fresque du Vatican, où il peignit Héliodore chassé du temple, le pape Jules II porté sur un brancart ou palanquin, et soutenu sur les épaules de quatre hommes, dont un représente, dit-on, Pierre Pérugino. Tous les donataires à genoux qu'on voit peints les mains jointes et souvent une aumusse au bras, ont été certainement introduits, malgré le peintre, dans les sujets mystiques ou sacrés qu'on prescrivait.

Voici ce qu'on lit dans la vie de Salvator Rosa par lady Morghan, au sujet d'un tableau de Paul Véronèse, représentant les pélerins d'Emmaüs : « Peut-être aurions-nous » tort de nous en prendre au peintre de tous les petits » défauts de convenance : sans doute nous lui rendrions » plus de justice, en pensant que le noble Vénitien qui lui » a demandé ce tableau, ignorant apparemment les con- » venances, a voulu obstinément qu'il représentât une » partie de son palais, de sa sale à manger, de son buffet, » et qu'il l'a obligé de mettre dans ce tableau, sa femme, » ses chiens, ses domestiques, et même jusqu'à ses nègres » et son cuisinier. »

De telles erreurs, va-t-on dire, ne se commettent plus aujourd'hui, et au contraire, sur la scène, comme dans les tableaux, on remarque que les artistes observent avec scrupule les formes des habits, des meubles, des armes, etc. Oui, il faut en convenir; grâce à David, les réformes que réclamait le bon goût, se sont étendues jusque sur le costume, et Talma a su emprunter à ce grand peintre le

goût antique, dont en fameux tragédien il a si heureusement décoré la scène. Cependant, s'il est vrai que nous sommes déjà loin de ce tems où nos Iphigénies, nos Andromaques étaient figurées toutes bouillonnantes de gazes et de cocardes, bâtées de deux paniers et chargées de coiffures aspergeant l'amidon. Si nos Achilles, nos Hippolytes ne font plus pouffer de rire par l'horrible attirail dont ils étaient affublés il y a cinquante ans, ne croyons pas pour cela être déjà parvenus à la belle et gracieuse simplicité des anciens, et à ce goût ingénieux dans l'art de porter, de varier, de jeter des draperies. Nos peintres, nos acteurs se sont-ils identifiés vraiment avec la manière dont les anciens ajustaient les vêtemens, dont ils portaient ou maniaient les ustensiles, les armes? Le goût, la manière, la mode moderne et nationale ne perce-t-elle pas au milieu de ces costumes grecs, romains et étrangers? Et si on est en effet dépaysé par la forme de quelques objets, l'est-on aussi par toute la physionomie du costume, se sent-on véritablement à deux mille ans de nos modernes, et prendrait-on une composition d'aujourd'hui représentant des Grecs, pour une composition grecque? Voilà cependant ce que voudraient des connaisseurs exigeans qui savent apercevoir qu'Homère était voisin du siècle de ses héros, mais que Virgile et Fénélon ne l'étaient pas.

On reconnaît déjà deux conditions distinctes à observer par l'artiste dans l'étude et la pratique du costume : premièrement, l'obligation de répéter chronologiquement et topographiquement le costume, et de plus l'obligation de comprendre ces mêmes règles, ou, pour mieux dire, les règles éternelles de convenance et de beau optique,

qui ont déterminé les anciens. Prenons en considération la réunion de ces deux conditions.

Les artistes étudient le costume dans les monumens et dans les écrits. Or il arrive souvent que les écrits qui traitent du costume, mais non exclusivement pour les artistes, s'accordent peu avec les monumens, c'est-à-dire que les antiquaires ayant trop souvent séparé les questions d'art et de style, des questions d'érudition et d'archéologie en général, il reste au peintre à trier, pour ainsi dire, dans les recherches écrites ce qui concerne exclusivement son art, et il doit se méfier même de quelques assertions qui, bien que très-justes quant à l'archéologie, sont en quelque sorte fausses pour lui, étant contraires au langage simple, toujours beau et austère de l'art. Cela se comprendra aisément, si l'on a senti que tout ce qui se fait dans les mœurs et les usages ne doit pas être toujours répété sans choix et sans modification dans les arts imitateurs, lesquels ont pour base et pour essence la beauté.

Il est donc important d'avertir les artistes qu'ils doivent, en consultant les écrivains, ne pas manquer de comparer leurs explications avec les monumens eux-mêmes, et cela, pour se conformer non-seulement à la vérité du costume antique, mais aussi à la beauté de l'art. En effet, qu'aura appris le peintre, quand il aura lu qu'un manteau s'attachait comme ceci ou comme cela, s'il n'a pas d'ailleurs consulté des modèles anciens? Peut-il vraiment composer le costume d'après de simples descriptions écrites, qui d'ailleurs ne sont peut-être pas conformes aux usages et à l'art? Citons un exemple pour nous faire mieux comprendre. Les héros chasseurs, les faunes chasseurs, etc., ont souvent sur les monumens la chlamyde roulée autour

du bras gauche; c'est ainsi qu'on a toujours ou presque toujours représenté Méléagre, et c'est ainsi très-probablement qu'était peint le célèbre Jalysus de Protogène. Enfin cet ajustement de la chlamyde semble avoir été, comme bien d'autres ajustemens, consacré dans les mœurs. Xénophon, dans ses Cynégétiques ou Traité de la Chasse, dit (chap. 6) que le chasseur suivra les chiens dans leur course, ayant le bras gauche entouré de sa chlamyde. M. Gail traduit, le bras gauche enveloppé de sa chlamyde, ce qui n'exprime pas bien le sens de ce passage de Xénophon, passage avec lequel les monumens concordent évidemment. Cependant M. Gail, dans sa note, donne la traduction littérale et précise de ce passage en disant: roulant sa chlamyde autour de son bras. Cela prouve la nécessité de contempler long-tems les monumens et de vérifier l'accord des écrivains avec les artistes de l'antiquité sur ce qui concerne les mœurs et le costume.

D'ailleurs combien de passages où les antiquaires, voulant suivre les auteurs, s'éloignent du costume artistique! Cependant on sait que l'artiste tout en ne perdant jamais de vue la chronologie et la différence qu'établit la diversité des nations, ne doit jamais perdre de vue non plus les lois de l'art et les lois de la beauté.

Mais il faudrait expliquer comment et pourquoi les peintres, les statuaires grecs, etc., s'éloignaient jusqu'à un certain point du costume historique et connu; comment ils le modifiaient sans en altérer le caractère; comment enfin et pourquoi ils abandonnaient une foule de parties ou d'objets essentiels au costume. Or il est évident, répétons-le, que c'était par respect pour l'art et pour les règles optiques du beau. Cette question est certainement bien

intéressante et bien délicate. Mais ici je ne ferai que rassembler quelques idées pour éveiller l'attention sur ce point et pour neutraliser la rigueur de ces érudits qui veulent voir dans les tableaux tout ce qu'ils ont lu, et qui croient que, si l'on peut charger un volume de notes savantes à ce sujet, on peut aussi charger une figure peinte de tout ce que l'original de cette figure a peut-être porté en effet et dans la réalité.

La plus légère attention donnée aux monumens peut démontrer que les artistes de l'antiquité ont su arranger selon l'art le costume, et l'accommoder aux règles sacrées de la beauté; ils ont très-bien distingué en cela la fonction des arts libéraux, qui, bien qu'ils soient des arts imitateurs, ne sont pas tenus à conserver et à perpétuer les détails et les rigueurs des costumes des différentes nations de la terre, mais seulement à s'y conformer en respectant le plaisir de la vue et le goût du beau. Il faut aussi remarquer que, malgré la rigueur des antiquaires modernes, les peintres, depuis la renaissance des arts, ont eu quelques égards pour ces règles essentielles du goût en peinture, et s'y sont conformés tout en observant le costume, et en cela leur théorie est d'autant plus évidente, qu'ils l'ont appliquée souvent à des costumes contemporains au sujet desquels ils étaient plus exposés à la critique que pouvaient motiver d'immédiates comparaisons.

Disons donc que les Tiziano, les Vandyck, les Le Brun même, tout en conservant l'espèce de costume des personnes dont ils peignaient le portrait, soit dans des images particulières, soit dans des tableaux historiques, usaient d'une très-grande liberté, dans l'intention d'embellir leur ouvrage, ou, pour parler sans équivoque, dans l'intention

d'offrir des images non-seulement dépouillées de tout ce que la mode peut avoir de trivial et de laid, mais des images capables de produire le sentiment de la décence et du beau moral. Pour prendre un exemple, je citerai un manuscrit conservé dans la bibliothèque de Versailles, et qui offre l'exacte description d'un carrousel donné par Louis XIV. Plusieurs dessins miniaturés accompagnent cette description. Si l'on compare aux vêtemens pittoresques et assez nobles des meilleurs portraits de ce tems, le costume gauche et pesant que portaient alors le roi, les gens de la cour et les quadrilles, ainsi que les harnois, les housses des chevaux, etc., on verra si ces maîtres avaient pour principe de copier l'ouvrage des tailleurs et des selliers. Vandermeulen, dont les sujets semblent être des calques des événemens militaires de ce tems, est remarquable quant à cet embellissement, et c'est même cette liberté dans le goût de ces maîtres, liberté par laquelle ils s'élevaient fort au-dessus des puérilités laides de la mode, qui fit regarder leur goût comme parfait; et on le regarda comme tel, parce qu'il était plus aisé de vanter ce goût en le comparant au goût moins relevé des gens de la cour et des habitans de Paris, que d'examiner s'il était en effet aussi excellent qu'il pouvait l'être.

Ainsi de tout tems cette tendance si naturelle vers le beau en ce point, a fixé les idées des artistes, et ce n'est que par préjugés ou par des déférences pénibles pour eux qu'ils ont été les serviles copistes des détails et des habitudes prescrites par le costume, quel qu'en soit le mauvais effet dans l'imitation. Greuse a mis de larges boucles d'argent aux souliers de ses paysans, et il a été vrai; mais dans cinq cents ans il ne conviendra pas d'offrir cet ac-

cessoire, comme un moyen de caractériser vraisemblablement les gens du commun d'aujourd'hui. Je saisis cet exemple, pour démontrer que, dans les arts libéraux, c'est avant tout le vraisemblable, le convenable et le beau qu'il importe d'offrir aux yeux et à l'esprit. Mais je crois n'avoir rien de mieux à faire que de citer ici ce qu'a dit à ce sujet Visconti, et que Mongez a recueilli dans le travail savant et utile dont il a enrichi l'Encyclopédie méthodique sur ce point.

« On est en général porté à croire que les statues grec-
» ques et romaines nous fournissent des modèles parfaits
» des costumes usités à l'époque où elles ont été exécutées.
» Il est certain cependant que ces costumes ne sont pas
» en général ceux des tems où les portraits ont été sculp-
» tés, et que les sculpteurs grecs ont employé pour les
» portraits héroïques (ceux des dieux, des héros mytho-
» logiques et des hommes célèbres qu'on a voulu leur
» assimiler, quelquefois même du vivant de ceux-ci), des
» habillemens qui tenaient à des usages plus anciens.

» Pour le prouver, il est inutile de recourir aux sujets
» de l'histoire héroïque. On sent bien que le costume des
» figures dont ils sont composés, n'a jamais pu être celui
» d'une nation, même peu policée. Jamais un chasseur,
» à moins que ce ne fût un sauvage, n'est allé à la chasse
» sans autre vêtement que celui du Méléagre du musée
» Napoléon : jamais guerrier n'a combattu dans le cos-
» tume du héros qu'on appelle le Gladiateur Borghèse.
» Achille n'assistait pas au conseil du roi des rois nu,
» comme on le voit dans le bas-relief du Capitole. De
» même Laocoon n'offrait pas nu des sacrifices à Nep-
» tune. Enfin, les soins que prend Ulysse après son nau-

» frage, pour se présenter décemment devant la fille d'Al-
» cinoüs, ne nous permettent pas de penser que Jason fût
» nu à la cour d'Aétès ou à celle du roi de Corinthe, lors-
» qu'il s'entretenait avec Médée ou avec Creuse, quoique
» tous les bas-reliefs le représentent dans cet état.

» On ne veut parler ici que des portraits héroïques
» d'hommes supérieurs, qui ont vécu à l'époque de la
» civilisation la plus parfaite de la Grèce ou de Rome,
» portraits faits même de leur vivant. Lorsque Cicéron
» reproche à Verrès les statues nues qu'on avait érigées à
» Syracuse en l'honneur de son fils, ce n'est pas l'indé-
» cence ni l'infidélité du costume qu'il blâme ; mais il
» blâme le père d'avoir cru son fils digne d'un portrait
» héroïque. En effet, la statue de Pompée, que l'on voit
» encore à Rome, est du même tems que celles du jeune
» Verrès, et cependant elle est nue. Celle d'Agrippa,
» trouvée près du Panthéon et transportée à Venise, l'est
» aussi. Nous avons les statues nues ou ornées seulement
» de quelques légères draperies grecques, d'Auguste, de
» Tibère, de Drusus, de Germanicus, de Claude, de Do-
» mitien, de Nerva, d'Adrien, de Marc-Aurèle, de Lucius-
» Verus, de Septime-Sévère et de Macrin. Nous en avons
» même de semblables qui représentent des personnages
» romains inconnus : tel est le prétendu Germanicus du
» musée Napoléon, telles sont deux belles statues qu'on
» voyait jadis dans les jardins de Sixte-Quint, et qui ont
» été transportées en Russie; preuve certaine que l'on a
» sculpté des portraits héroïques, même de personnages
» qui n'étaient ni Empereurs ni Césars, car nous con-
» naissons tous les portraits de la famille impériale à la
» belle époque des arts.

» Il faut remarquer à ce sujet un fait assez singulier, » c'est qu'aucune statue d'empereur (celles dont la tête » n'est pas une restauration, et dont, par conséquent, la » vérité est incontestable) ne le fait voir habillé avec la » toge, à moins qu'il ne soit représenté exerçant les fonc- » tions pontificales, et qu'il n'ait pour cette raison la toge » ramenée sur la tête : cependant cet habillement était » l'habit civil des empereurs romains, et ils le portent » souvent sur les médailles.

» De même les statues des hommes illustres par leurs » talens, paraissent dans un costume idéal. Celles de Pin- » dare, d'Euripide, de Démosthène, d'Aristote, de Mos- » chion, d'Aristide-le-Sophiste, qui sont incontestables, » n'ont qu'un grand manteau grec, jeté d'une manière » pittoresque sur le corps nu. Or ce costume n'a jamais » été celui des Grecs; quelques cyniques seuls l'avaient » adopté.

» Les sculpteurs eurent sans doute moins de liberté, » lorsqu'ils représentèrent dans les bas-reliefs d'un arc » de triomphe ou de quelqu'autre monument public, des » événemens de leur âge; mais ils trouvèrent, dans ce cas » même, quelques moyens d'y introduire des figures nues.

» 1° Ils placèrent, parmi les personnages véritables, des » figures allégoriques, qui, heureusement pour la clarté » des sujets, étaient en même tems des personnages my- » thologiques. Rubens en a usé de même dans la vie de » Marie de Médicis; mais ces figures allégoriques, tirées » de la mythologie ou des iconologies bizarres, n'ont pas » pu être aussi facilement reconnues par les contempo- » rains. C'est ainsi que Rome représentée en amazone, le » Génie du sénat et celui du peuple romain, la Victoire,

» le Génie du Champ de Mars, les Divinités locales des » fleuves et des villes, se trouvent avec les figures histo- » riques dans les bas-reliefs qui ornaient autrefois les arcs » de triomphe de Trajan et de Marc-Aurèle, dans ceux » du grand piédestal de la colonne d'Antonin-Pie, et dans » les sculptures de la colonne trajane et de la colonne » prétendue antonine.

» 2° Les anciens artistes travaillaient avec beaucoup » de liberté les draperies des figures véritablement histo- » riques; ils savaient rendre pittoresques les costumes de » leur tems par la suppression de plusieurs de leurs parties. » Nous trouvons dans les bas-reliefs de la colonne trajane » quelques détails du costume militaire de l'empereur et » des soldats, que nous connaîtrions à peine à l'aide des » écrivains, mais qu'aucun autre monument ne nous a » présentés. Les sculpteurs ont cru sans doute que la pe- » tite dimension des figures, diminuées encore par la dis- » tance, les dispensait de rechercher les nudités, et que » les grâces de leur pose, de leur distribution en feraient » tout le charme. La grande fidélité avec laquelle ils y » ont représenté les costumes, nous mettent à portée de » juger les suppressions importantes que les autres artistes » se permettaient. On voit dans ces précieux bas-reliefs » l'ouverture supérieure de la tunique, assujétie par un » rang de boutons. On y voit des espèces de *focalia* ou » de cravattes, que le savant Fabretti a mieux aimé ap- » peler *chlamydia*, et qu'aucun autrement n'avait fait » connaître. L'empereur y paraît dans son habit militaire » avec des *campestria*, sorte de pantalon qui couvrait » entièrement les cuisses, et qui descendait plus bas qu'à » mi-jambe. Ni les grands bas-reliefs de Trajan, exécutés

» peut-être par les mêmes artistes que ceux de la colonne,
» et représentant quelqu'un des mêmes sujets, ni ceux de
» Marc-Aurèle, qui sont aussi beaux, ne nous offrent la
» moindre trace de tous ces détails.

» Dans le costume civil, les personnes en dignité et
» les prêtres portaient dans les cérémonies une espèce
» d'étole, appelée *læna,* ornement qui fut le *lorum* des
» siècles suivans. Aucun marbre ne nous a conservé, avant
» l'âge de Septime-Sévère (époque de la décadence des
» arts), cette partie de l'ancien costume romain. Les con-
» suls, depuis Constantin, sont représentés grossièrement
» sur l'ivoire des diptyques; ils y paraissent avec le *lorum*
» et avec toute la pompe du costume consulaire, comme
» quelques personnes désireraient que les artistes exécu-
» tassent aujourd'hui les portraits héroïques.

» Lorsque les sculpteurs anciens se sont vus forcés de
» représenter dans cette espèce de portraits, mis en action
» et composant des sujets d'histoire, la tunique et la toge
» romaines, combien ne se sont-ils pas permis de sup-
» pressions et de modifications ! Aucune figure de magis-
» trat romain ne présente la *prétexte,* aucune figure de
» sénateur le *laticlave,* aucune figure de patricien le *crois-*
» *sant* de la chaussure, quoique ce fussent les marques
» distinctives de leurs dignités ou de leurs rangs. De même
» le bon ton exigeait à Rome que la toge (vêtement très-
» ample, et, depuis Auguste, employé seulement dans les
» cérémonies et pour la représentation) se groupât sur
» l'estomac en un grand nœud circulaire, appelé *umbo,*
» nom qui exprimait aussi la partie saillante du milieu du
» bouclier. Aucun monument ne présente cet *umbo.* Il est
» presqu'inutile d'ajouter que toutes les figures d'hommes

» et de femmes portent leurs tuniques à nu sur la chair, » sans aucune espèce de chemise, quoique les écrivains » grecs et latins parlent d'*indusium*, de *subucula*, d'*hy-* » *pobasis* et d'*hypodytes*.

» Nous ne connaissons qu'un petit nombre de bas- » reliefs, dont les sujets soient tirés de l'histoire grecque » ou de celle des successeurs d'Alexandre. La frise du Par- » thénon d'Athènes, qui représente la procession des Pan- » athénées est de ce nombre. On voit par cet ouvrage » célèbre, que Phidias avait donné l'exemple de la sup- » pression de quelques vêtemens, et que même il avait » agi à cet égard avec moins de réserve que ses successeurs. » Plusieurs des cavaliers athéniens, qui forment la marche » ou le cortége de la Théorie représentée sur cette frise, » sont nus : leurs chlamydes voltigeantes ne cachent sou- » vent aucune partie de leurs membres. Les préfets de la » cérémonie, prêtres ou magistrats, qui remettent les vases » sacrés entre les mains des vierges athéniennes, et qu'on » voit sculptés dans la portion de cette frise appartenante » au musée Napoléon, n'ont point de chemise ni de tu- » nique. Un large manteau est jeté d'une manière pitto- » resque autour de leur corps, qu'il laisse à demi-nu. »

« Visconti résume, dit Mongez, ces observations, et il » en conclut en général que les sculpteurs anciens ont » employé les draperies sous trois aspects différens : par » principe de décence, comme simple ornement, et comme » signes ou attributs caractéristiques.

» 1° Les anciens les ont employées par décence pour » les statues des femmes et des déesses. Les sculptures » antiques ne représentent jamais des femmes sans vête- » ment, à moins que les artistes aient pu alléguer pour

» prétexte le bain ou la natation. C'est d'après de sem-
» blables motifs qu'ils ont représenté nues Vénus et les
» Nymphes. Les exceptions à cette règle sont très-rares.
» On peut même dire qu'en cela les anciens ont été plus
» réservés que les modernes. On doit attribuer également
» à un motif de décence la draperie qui enveloppe jus-
» qu'à mi-corps les statues de quelques impératrices re-
» présentées en Vénus, et le petit manteau qui se groupe
» autour des cuisses de plusieurs statues nues d'empereurs
» romains : tels sont l'Auguste du musée Pio-Clémentin,
» le Septime-Sévère en bronze de Barbérini, le Claude
» et le Germanicus de la villa Borghèse. Nous avons ce-
» pendant des statues d'empereurs entièrement nues :
» telles sont le Domitien et le Marc-Aurèle du musée Na-
» poléon, le Caligula et le Macrin du Vatican.

» 2° L'ornement et la richesse de l'ensemble parais-
» sent quelquefois avoir été le seul motif qu'aient eu les
» artistes pour ajouter des draperies aux statues. C'est
» ainsi qu'ils ont donné une chlamyde à l'Apollon, à Mé-
» léagre, à Ganymède, et un petit manteau groupé autour
» du bras gauche à plusieurs statues.

» 3° Mais ces petits manteaux et ces indices de vête-
» mens servaient aussi souvent à désigner le caractère du
» sujet. Ainsi ils désignent, dans les statues de Mercure,
» la promptitude de ses messages : la chlamyde de Méléa-
» gre rappelle l'habillement des chasseurs : l'extrémité
» seule d'un manteau sur l'épaule gauche de Pompée et
» de Marc-Aurèle apprend que le personnage, quoique nu,
» est censé habillé, et qu'il n'est pas représenté comme
» un lutteur se préparant au combat, ni comme un homme
» ordinaire sortant du bassin des Thermes. C'est pour

» cette raison que les statues des Palestrites et des Pugi-
» lateurs n'ont aucune espèce de draperie. — Pour mar-
» quer le caractère d'une statue, on a souvent placé au-
» près d'elle quelque partie de l'armure. C'est ainsi qu'un
» simple bouclier ou même un baudrier annonce un
» guerrier, un héros, un empereur. Le Domitien du musée
» Napoléon n'a que la courroie sans épée. Sur les médailles
» de Locres, Ajax paraît avec l'épée et le bouclier dans
» l'attitude d'un combattant, tantôt la tête nue, tantôt
» avec le casque. Le Claude de la villa Borghèse a dans
» sa main le *parazonium* (épée romaine), emblême du
» commandement des armées et de la dignité impériale;
» d'ailleurs il est nu, et ses cuisses seules sont cachées sous
» un petit manteau grec. Les peaux des faons (*nébrides*)
» que portent Bacchus et les personnages de son cortège,
» la peau de lion dont Hercule est revêtu, l'habillement
» phrygien ou barbare, employé indistinctement par les
» sculpteurs grecs, pour indiquer presque toutes les na-
» tions de l'Orient, sont aussi des habillemens caractéris-
» tiques. Scythes, Thraces, Phrygiens, Arméniens, Perses,
» Indiens, etc., tous sont vêtus de la même manière, ce
» qui prouve d'ailleurs que les sculpteurs anciens n'ont
» observé ordinairement aucune vérité dans la représen-
» tation du costume des différentes nations : cependant
» les cheveux courts, les moustaches et le collier font
» reconnaître un guerrier gaulois dans la belle statue que
» l'on appelle improprement le Gladiateur mourant.

» Il faut observer (c'est encore Viconti qui parle, tou-
» jours cité par Mongez) que la prédilection des sculpteurs
» anciens pour le costume des siècles héroïques était la
» facilité qu'il leur laissait pour faire paraître le nu en

» supprimant quelques parties de l'habillement, ce qui » se pratiquait même quelquefois dans la réalité et sous » leurs yeux. Par exemple, il n'était pas rare de voir un » magistrat romain, sollicitant le consulat, paraître dans » les comices avec une toge très-blanche (*candidatus*), » n'ayant aucun autre habillement. Plusieurs philosophes » grecs se montraient en public sans autre habillement » qu'une espèce de caleçon et un grand manteau. Enfin, » les jeunes gens qui attendaient leur tour dans les por- » tiques des Palestres, étaient à demi-nus. Les modes des » pays chauds permettent en général quelques nudités, » et les modes des anciens venaient des pays chauds. An- » tioche et Alexandrie étaient les législatrices du luxe. » Ainsi les Grecs et les Romains eurent long-tems les » jambes nues et les bras peu couverts, les tuniques à » manches longues et étroites n'étant guère en usage que » sur les théâtres, où des raisons particulières les avaient » fait adopter. Le costume antique s'alliait donc sans in- » convenance avec la nudité de quelques parties du corps, » nudité à laquelle les sculpteurs pouvaient encore don- » ner une latitude arbitraire sans blesser le costume.

» Remarquons en général que les Romains, en élevant » aux empereurs des statues héroïques entièrement nues » à quelques légères draperies près, ont choisi ces dra- » peries dans le costume des Grecs ou tout au plus dans » celui qui pouvait être commun aux deux nations. Les » habillemens que portent les statues d'empereurs demi- » nues, sont de petits manteaux grecs (*imatia*), de » grands manteaux grecs (*pallia*), des chlamydes ou » *paludamenta* communs aux deux nations, enfin des » cuirasses (*thoraces*) communes à plusieurs peuples.

» Jamais la draperie d'une statue romaine demi-nue n'a » été la toge : jamais une portion d'habillement qui fût » exclusivement propre aux Romains, ne paraît sur les » figures romaines demi-nues; mais les habillemens grecs » adoptés pour les bustes, pour les statues héroïques, et » appelés héroïques à cause de l'usage qu'on en fit dans » les images des dieux et des héros de la mythologie, ces » habillemens, dis-je, ont été portés et employés journel- » lement à certaine époque. Ce fut, pour la première fois, » dans le 16e siècle que les artistes adoptèrent des dra- » peries purement imaginaires, abus que l'on peut aussi » quelquefois reprocher à Jules-Romain même, aux Car- » raches, mais que les peintres napolitains ont porté, dans » le siècle précédent, au dernier excès. »

Dans tout ce passage, Visconti ne laisse point à entendre quelle était la raison principale qui a pu déterminer les artistes anciens dans ces suppressions, ces modifications, et dans cette espèce de belle uniformité qui semble cependant contraire au caractère varié du costume appartenant aux différentes nations. Je m'étonne qu'il n'ait point aperçu ou qu'il n'ait pas osé dire que cette raison était le sentiment du beau et l'obligation que reconnaissaient les artistes de ne représenter que les plus belles, que les plus heureuses combinaisons optiques dans les spectacles offerts par la sculpture ou la peinture.

Maintenant faisons remarquer l'importance que les artistes anciens mettaient à la science du costume, et de quelle manière ils l'envisageaient. L'unité des caractères étant la grande règle des arts, les peintres et les sculpteurs s'y asservissaient constamment. Ainsi, non-seulement les vêtemens antiques et les accessoires expriment par leur

choix le caractère du personnage ou du lieu, mais les variétés dans l'ajustement de ces vêtemens expriment des variétés dans ces caractères, en sorte que le costume comprenait les vêtemens et les accessoires, et de plus le caractère ou l'expression du sujet.

Il est certain que dans l'art antique tout exprime, tout est comme symbolique et caractéristique. L'explication que nous donneraient les artistes mêmes qui ont produit ces bas-reliefs, ces peintures, ces gravures, nous étonnerait par ce soin continuel de la convenance, par cette étude philosophique des propriétés, etc. Mais, vu que pour nous une foule d'objets ou de variétés d'objets n'offrent point, comme pour les anciens, l'intérêt que déterminaient certaines destinations reconnues, il semble que nous devions être plus à notre aise qu'eux, n'étant tenus qu'à des considérations générales dans le choix de certains objets dépendans du costume. Cependant ce sera dans tous les tems un devoir qu'il importera au peintre de remplir que de poursuivre cette ingénieuse étude des expressions que produit le choix de tel ou tel objet, et de tel ou tel caractère des objets. Nous ne saurions trop admirer en cela les idées et la philosophie des artistes de l'antiquité, et il est raisonnable de croire que ce fut à leur art et à ses productions qu'on eut recours pour fixer dans les mœurs et dans le costume une foule de convenances et d'expressions propres à ajouter à l'ordre et à la dignité de la société. Pour citer un seul exemple qui prouve que tout parlait à l'esprit et que l'on aimait à faire dire quelque chose non-seulement aux formes, mais encore aux couleurs, je ferai remarquer qu'on allait jusqu'à choisir une enveloppe rouge pour recouvrir l'Iliade, et une enve-

loppe bleue pour recouvrir l'Odyssée, afin de différencier les combats sanglans et les voyages sur mer.

On pourrait conclure que tout ce qu'on fait souvent appartenir au costume, peut être considéré comme appartenant à la science des caractères, en sorte que celle-ci comprendrait tout ce que nous entendons par costume. C'est ainsi qu'un consul dut être représenté non-seulement avec la toge, mais que, s'il sacrifie, cette toge doit s'élever jusque sur la tête. L'habit retroussé des servans et des chasseresses, les cheveux épars et tous les habits de deuil, le bras hors de la manche de la tunique, le chapeau rejeté sur les épaules dans les figures de pasteurs et de voyageurs, les draperies et les pilastres indiquant les sites intérieurs, et tant d'autres expressions du langage de l'art sont des signes appartenant autant à la science des caractères qu'à la science du costume. Mais, si en effet on peut distinguer dans le costume l'expression générale d'avec cette expression particulière que je viens d'indiquer, il convient assez de les confondre et de ne voir en ce point de l'art qu'une seule et unique étude, je veux dire celle des caractères. Parlons maintenant de ce qu'il conviendrait de publier sur cette question.

Un traité complet de costume deviendrait un ouvrage immense et on peut dire infini; car, outre la science archéologique qui décrirait tout ce qui dépend des mœurs et usages de tous les peuples de l'antiquité, il devrait comprendre tout ce qui est relatif aux mœurs et usages des peuples modernes, quels qu'ils soient, et être accompagné de figures explicatives. Il serait très-utile de faire un livre vraiment approprié à l'art en traitant du costume considéré sous le rapport de l'expression des caractères et sous

le rapport des règles du beau dans les arts d'imitation. Car, comme le peintre ne peut pas par avance posséder toutes les connaissances relatives à cette question, ce livre l'affranchirait de la longue fatigue qui est inévitable lorsqu'on veut interroger les bibliothèques, et lui serait d'un grand secours.

On aperçoit ici de quelle utilité serait dans ce cas la calcographie universelle d'antiques, dont j'ai donné le projet. En effet, au lieu d'être obligé d'offrir dans des gravures faites exprès pour un traité de costume, les divers objets dont on aurait fait mention, on renverrait seulement à telle ou telle planche du grand recueil calcographique, et l'on signalerait la partie du costume figurée dans cette planche.

Je sais qu'il vaudrait beaucoup mieux indiquer à l'artiste le monument antique lui-même, que de le renvoyer à des gravures plus ou moins infidèles; mais les musées et les cabinets de l'Europe ou offrent les monumens sans numéros, ou offrent des changemens fréquens dans ces numéros, en sorte qu'on ne peut guère renvoyer aux morceaux originaux de ces diverses collections.

Il faudrait qu'un traité bien fait sur le costume, indiquât au lecteur les monumens où tel et tel point de costume est apparent, et qu'il renvoyât aussi aux écrits archéologiques où ce même point de costume est traité ou discuté.

Il conviendrait encore, je pense, de ne point établir de divisions par peuples et par âges, dans la vue de traiter de leur costume en particulier, mais bien de signaler à chaque article, tels que bouclier, chaussure, etc., la différence remarquée chez tel ou tel peuple, à telle ou telle époque,

au sujet de ce point de costume; et cela, parce que l'artiste veut d'abord connaître l'objet dans sa forme la plus connue, c'est-à-dire, grecque et romaine, ensuite sa variété chez tel ou tel peuple. Plusieurs points relatifs à l'architecture devraient y figurer aussi, ainsi que les noms des principales divinités, des héros célèbres, etc. On devrait aussi y traiter des usages, cérémonies, sacrifices, guerres, etc.; enfin un tel traité serait un ouvrage infini.

Quant au travail fort incomplet que je publie ici sous la forme de dictionnaire, il n'est fait que dans la vue d'offrir dans ce traité de peinture quelques notions premières qui puissent suppléer à ce que des livres pourraient apprendre aux élèves, livres qui leur sont souvent inconnus et dans lesquels d'ailleurs ils auraient beaucoup à élaguer. Quelques personnes regretteront peut-être que je ne me sois pas plus étendu sur des points qui leur semblent importans et indispensables; mais, outre la grande étendue des questions concernant les cérémonies, usages, tels que mariages, pompes funèbres, marine, etc., et outre ce qu'il doit y avoir de conjectural et à délaisser dans des questions particulières et douteuses, au sujet du costume, on peut affirmer qu'il y a une foule d'incertitudes qu'il importe fort peu aux artistes de vérifier, bien qu'elles ne remplissent pas inutilement les livres destinés aux antiquaires. C'est ainsi, pour citer un seul exemple, qu'il serait de peu d'importance pour le peintre de lui démontrer que la petite cassette représentée portée par un esclave dans une peinture d'Herculanum, tom. 1er, pl. 14, est la cassette aux parfums (*myrothecium*) destinés aux convives, ou bien qu'elle est la boîte (*sandalotheca*) contenant les chaussures.

Les collections de gravures publiées sur le costume, offrent peu d'utilité au peintre, parce que rarement les figures peuvent être empruntées sans changement à ces livres. Cette draperie, il faut la disposer autrement; cette arme, cet ustensile, il faut l'alonger, le dresser d'une autre manière : or le peintre doit posséder les règles du beau et de la disposition, s'il veut faire usage par des modifications de ces mêmes draperies empruntées à ces livres. Il doit savoir le dessin stéréographique d'abord, puis la graphie proportionnelle, pour varier ces mêmes objets, selon les besoins métaphysiques et optiques de son art. Enfin il en est de cela comme d'un muscle en anatomie; que m'importe que l'omoplate du Gladiateur soit bien analysée dans un écrit, si, pour mon tableau, l'omoplate doit être rendue dans une action toute différente?

Noms d'auteurs qui ont écrit sur le costume, relativement à la peinture, à la sculpture, etc.

Voici quelques noms d'auteurs qui ont écrit expressément sur le costume, et qui ont destiné leur travail aux peintres et aux sculpteurs. Nous ajouterons à ceux-ci les noms des écrivains qui ont traité seulement certaines questions particulières de costume, sans avoir pour but exclusif l'instruction des artistes.

Boëttiger.

Chéry.

Dandré-Bardon.

Harms.

Junker.

Lens.

Mongez. Voy. l'Encyclop. méth.

Odoart.
Paleotti.
Schoombeck.
Tilemanus.
Vauthier et Guyot.
Vecellio.
Willemin.
Viviani.

Voy. aussi l'ouvrage indiqué au n° 68 du supplément, au catalogue des auteurs, vol. 1er.

Noms d'auteurs qui ont traité seulement quelques questions concernant le costume.

Beaudoin, chaussures.
Brannius, vêtemens des Hébreux.
Bridant, usages des anciens.
Bulwer, habillemens.
Burette, danses et exercices antiques.
Bussy, art militaire des anciens.
Bynœus, chaussures des Hébreux.
Calliachi, pantomines.
Corsini, jeux sacrés des Grecs.
Dubos, masques des anciens.
Duboulay, cérémonies des Romains.
Glen, usages et coutumes des anciens et des modernes.
Guischard, art militaire des anciens.
Hyde, costume des anciens Perses.
Hoogens, lutte des anciens.
Hope, costume des anciens.
Kirchman, funérailles des anciens.
Invernizi, éperons, mors, etc., des anciens.

Lolooz, tactique militaire des anciens.

Ménard, mœurs et usages des Grecs.

Mézeroi, cavalerie grecque.

Nadal, habillement des dames romaines.

Nicolaüs, divinités et nimbes.

Nieuport, cérémonies des Romains.

Paciaudi, bains des anciens.

Porcacchi, funérailles de divers peuples.

Sambert, sacrifices des Hébreux.

Schulzius, athlètes et costume des anciens.

Spallart, traduction d'un ouvrage allemand, intitulé Tableaux historiques des costumes, des mœurs, etc., des principaux peuples de l'antiquité et du moyen âge.

On peut consulter encore sur cette matière les ouvrages suivans : Cérémonies religieuses de tous les peuples, par Picard (Bernard). — Costumes de divers peuples. Rome. 1813. Chez Pirelli. — Voyages de l'abbé Prévôt. — Antiquités judaïques. 103 fig. Utreckt. 2 vol. in-fol. — Recherches sur les théâtres et les costumes de toutes les nations. 48 vol. — Chambers, Costumes chinois. — Description des antiques du musée royal de Paris, par M. le comte de Clarac, etc., etc.

Indication alphabétique de quelques points de costume dans l'antiquité.

N. B. Les lettres M. R. indiquent le musée royal de Paris.

Acerra. Voy. Sacrifices.

Ædicula. Petite niche, servant à placer une statue. Voy. le bas-relief n° 163 du musée royal de Paris.

Agonothètes. Juges des jeux dans les palestres. Ils tenaient en main les palmes qu'ils devaient distribuer aux vainqueurs. Voy. le bas-relief n° 4 du M. R. de Paris.

Agrafe. Voy. Fibule.

Aiguilles de cheveux ou aiguilles de tête (*acus crinales*, ou *discriminales* et *discernicula*, quand elles servaient à séparer les cheveux en deux parties sur le devant de la tête). Elles étaient d'or, d'ivoire, etc. La tête de ces aiguilles était plus ou moins ornée : il y en avait aussi de diverses grandeurs. Leur nom commun était *spicula*.

Amazônes. Les Amazônes, consacrées, comme les hommes, aux exercices guerriers, étaient aussi les seules qui, comme les hommes, portassent la ceinture attachée sur les reins, et non pas immédiatement au-dessous du sein. Leur tunique ne descend qu'au-dessous du genou; elles sont armées d'une hache (*bipennis*), d'un bouclier (*pelta*) en forme de demi-lune et échancré, et leur casque, qui est sans aigrette, est représenté rarement sur leur tête,

dans la crainte d'une équivoque qui empêcherait qu'on ne les reconnût au prime abord pour des femmes.

Tous les monumens prouvent l'erreur presque ridicule des écrivains qui prétendent qu'on ne doit les représenter qu'avec le sein gauche seulement, parce qu'on leur retranchait le sein droit qui les aurait gênées pour tirer de l'arc. C'est bien assez de l'image historique de Polyphème avec un seul œil au milieu du front, ou de celle de Diane d'Ephèse couverte de mamelles et ayant les mains placées aux épaules, sans que l'on veuille introduire parmi les figures de l'histoire héroïque des femmes privées d'un sein.

C'est avec un grand art que certains sculpteurs anciens ont représenté ces illustres guerrières. Ils ont su conserver le geste et l'allure féminine dans les mouvemens les plus violens; ils ont conservé la grâce dans ces pantomimes terribles et si peu ordinaires chez le sexe. Le grand sens et le savoir des artistes des écoles antiques est évident sur ces exemples; car l'imagination seule ne pouvait soutenir les artistes dans l'art de figurer des spectacles si inaccoutumés, spectacles où la propriété est si près du contresens. Des cimiers élégans, des ajustemens trop délicats eussent détruit l'idée guerrière : ces artistes les ont évités; ils ont eu cette sage retenue.

Amiculum. Voy. Peplus à l'article Manteaux.

Amour. Voy. Cupidon.

Angusticlave. Voy. Tunique.

Apollon. Le caractère des belles figures d'Apollon, a-t-

on dit, réunit la force de la virilité aux formes aimables de la jeunesse. Ses formes ont cette sorte d'unité que donne la grandeur de contours toujours variés, toujours simples et jamais interrompus, telles qu'elles se montrent dans l'âge où la force est unie à la légèreté.

On a peut-être confondu la statuaire avec la poésie, lorsqu'on a dit : « L'Apollon du Belvédère semble planer sans » toucher la terre. Cette vîtesse de la marche, semblable » en quelque sorte à la légèreté du vol, les Grecs en fai- » saient un des caractères de la nature intellectuelle et di- » vine. Homère compare la vîtesse de Junon à l'imagination » d'un homme qui, dans un seul instant, parcourt en esprit » tous les pays lointains qu'il a vus. Il communique cette » vîtesse à ceux de ses héros qu'il veut élever le plus au- » dessus de l'espèce humaine ordinaire ; ainsi le fils de » Thétis est Achille aux piéds légers. Les Grecs mettaient » tant de prix à la légèreté des pieds, qu'ils désignaient » métaphoriquement par elle des qualités qui n'y avaient » aucun rapport. C'est ce dont Eschyle nous offre un » exemple dans sa tragédie des Sept Chefs devant Thèbes : » pour peindre le regard vif et perçant de Lastène, il lui » donne un regard aux pieds légers. »

Toutes ces remarques fort ingénieuses ne doivent point prévaloir dans l'esprit des artistes sur la nécessité d'être vrais et de rendre le mécanisme humain relatif à la marche, à la station, au jeu des orteils, à la proportion et à la configuration des pieds ; et il ne faudrait pas que ce mécanisme, sous le prétexte d'être rendu poétique, devînt idéal et fantastique.

On remarque dans presque toutes les têtes d'Apollon que les cheveux sont relevés et attachés sur le sommet

de la tête, à la manière nommée *crobylus*. (Voy. ce mot à l'article Coiffure.)

Bacchus et Apollon sont les seuls dieux dont les cheveux retombent en boucles ou anneaux sur la poitrine ou les épaules. Les cheveux d'Apollon sont toujours arrangés avec soin.

Dans quelques statues d'Apollon, ce dieu a beaucoup de ressemblance avec Bacchus : tel est l'Apollon du Capitole, nonchalamment appuyé contre un arbre et ayant un cygne à ses pieds; telles sont encore trois autres figures de la villa Médicis.

Apollon était adoré sous plusieurs noms. M. Millin en a rassemblé plus de cent cinquante dans son dictionnaire de la fable. Apollon conduisant le chœur des Muses, ne doit pas être le même que lorsqu'on le représente vainqueur du serpent Python. Apollon pasteur, Apollon dieu du jour, dirigeant le char étincelant, n'est pas l'Apollon poursuivant Daphné ou soutenant dans ses bras le jeune Cyparisse, ni l'Apollon dieu des oracles.

Les anciens avaient établi, comme nous l'expliquerons à son lieu, des canons particuliers pour les diverses proportions caractéristiques de leurs divinités.

Atrium. C'était chez les anciens une espèce de vestibule à colonnes, situé après la cour, et une des parties intérieures de la maison.

Autels. Dans les grands temples de Rome il y avait ordinairement trois autels : un dans le sanctuaire et au pied de la statue du Dieu; un autre devant la porte du temple; le troisième était un autel portatif appelé *anclabris*,

sur lequel on posait les offrandes et les vases sacrés. D'autres autels étaient hors de l'enceinte des temples.

La forme des autels anciens varie, et leur destination était différente, puisqu'ils servaient, soit à brûler l'encens, soit aux libations, soit aux sacrifices sanglans, soit seulement pour recevoir les offrandes et les vases sacrés. Aux jours de fête on les ornait de guirlandes symboliques, et la sculpture a figuré souvent ces décorations appliquées sur des autels mêmes.

Quant aux autels de nos églises, ils ont ordinairement la forme d'une table, pour rappeler l'institution de l'Eucharistie.

Bacchus. Toujours beau, toujours jeune, comme le dit Ovide, Bacchus tenait de la nature des deux sexes. Orphée, dans son hymne à Bacchus, et dans l'hymne à Misé, l'appelle *à double nature*. Euripide lui donne des traits de femme. C'est donc avec raison que Winckelmann dit que sa jeunesse idéale est composée des traits qui conviennent aux deux sexes, et semble avoir été empruntée de la nature des eunuques; il aurait dû dire plutôt qu'elle était empruntée de l'idée que les anciens se formaient des hermaphrodites. « Dans les plus belles figures » de l'antiquité, vous voyez toujours, dit-il, ce dieu avec » des membres délicats et arrondis, et des hanches sail- » lantes et charnues, comme celles des femmes, parce que » Bacchus, suivant la fable, a été élevé en fille. Pline fait » mention de la statue d'un satyre qui tenait une figure » de Bacchus vêtue en Vénus, et Sénèque nous le décrit » comme une vierge travestie. Les formes de ses membres » sont si délicates et si coulantes, qu'on les dirait pro-

» duites par un souffle léger; ses genoux, comme ceux
» des jeunes eunuques, n'ont presqu'aucune indication
» d'os ni de muscles. L'image de cette divinité est celle
» d'un beau jeune homme qui entre dans le printemps
» de la vie et de l'adolescence, et sent germer le mouve-
» ment de la volupté. »

Les anciens ont rendu la douce allégresse de ce dieu dans toutes les représentations qu'ils en ont faites, même lorsqu'ils nous l'ont offert comme vainqueur de l'Inde : telle est la figure armée de ce dieu, sur un autel, dans la villa Albani.

Bacchus est quelquefois drapé. Une autre figure de ce dieu, conservée à la villa Albani, est couverte d'un manteau qui descend jusqu'aux parties naturelles. La portion de cette large draperie, qui, si elle était abandonnée à elle-même, descendrait jusqu'à terre, est jetée autour d'une branche d'arbre, contre laquelle la figure est appuyée. L'arbre, ou le tronc d'arbre, est entouré ou de lierre, ou de pampre, ou quelquefois d'un serpent.

Anacréon commande à un poète de faire le portrait de Bathylle. Sur son simple récit, et dans l'énumération des beautés de ce jeune homme, il compte un ventre semblable à celui de Bacchus. Winckelmann croit retrouver dans le Bacchus de la villa Albani, l'idée d'Anacréon.

Les figures de Bacchus conquérant sont toujours drapées jusqu'aux pieds : telles on les voit en bas-reliefs sur des vases de marbre, sur des terres cuites, sur des pierres gravées.

Le bras droit ployé nonchalamment sur la tête est une attitude consacrée par les anciens pour exprimer la mollesse, la langueur et le repos. Ses formes arrondies, mais

vigoureuses, caractérisent un dieu qui était à la fois voluptueux et guerrier.

Bacchus et ses suivans sont souvent vêtus dans les peintures antiques de la *crocote*, robe très-légère et ordinairement jaune et brodée.

Barbe. Les premiers Romains portaient la barbe longue. Scipion l'Africain le jeune fut le premier qui se fit raser, et l'on ne porta plus la barbe longue que dans le deuil. Les philosophes la conservèrent, mais les soldats la portaient courte et frisée.

Après les Antonins, les barbes devinrent plus courtes. Néron et Caracalla ont la barbe très-courte. Justinien et ses successeurs reprirent la barbe longue, etc.

Voy. au sujet de la barbe, telle qu'on la portait dans le deuxième siècle, le n° 101 du M. R. de Paris, etc.

Barbyton. Voy. Instrumens de musique.

Baudrier. V. Parazonium au mot Épée.

Boites. Voy. Coffres.

Bonnet. Voy. Coiffures.

Boucles d'oreilles. Nous ne dirons rien sur ce point tout à fait subordonné au mode et au caractère des figures.

Boucliers. Le *Clypeus* des Argiens et des Romains était rond et grand; le *Thyreos* des Grecs, carré et long; ce dernier devint le *Scutum* des Romains, et était souvent

bombé. Celui de la cavalerie était plus petit; c'était le *Parma*. Ceux des Amazônes étaient échancrés et s'appelaient *Pelta*. La partie du milieu et saillante du bouclier s'appelait *umbo*. Ils furent d'abord d'osier; puis de planches de bois léger, recouvertes de cuir et garnies de métal.

Bracelets. Mis aux bras, on les nommait chez les Grecs *spinther*, et *armillæ* chez les Romains. Mis aux poignets, on les nommait *épicarpes*. Les auteurs nomment aussi le *dextrocherium*, le *brachionister*, le *clydon*, etc.

Le *spatulium* et la *spœllia* étaient un bracelet fait avec des graines.

Les bracelets *opheis* avaient la forme d'un serpent.

Les soldats romains portaient les *armillæ*, comme décoration et gage de valeur. Ces bracelets étaient en métal et quelquefois en or : on les nommait aussi *viriæ*, *viriolæ*, *calbei*.

Les *périscelidès* étaient des espèces d'anneaux placés aux jambes.

Bracile. Voy. Ceinture et Tunique.

Bucranes. Voy. Sacrifices.

Bulles. Petites boîtes d'or suspendues à la poitrine des jeunes patriciens, et plus tard de ceux qui portaient la *prétexte*, et qu'ils quittaient en prenant la robe virile.

Calathiscus. Voy. Vases.

Calathus. Voy. Coffres.

Caliga. Voy. Chaussure.

Calliope. Muse des chants héroïques. Elle est représentée prête à écrire sur des tablettes plus propres, comme l'a remarqué Visconti, que les rouleaux, à des compositions qui doivent être soignées et souvent retouchées. Quelquefois elle tient un sceptre.

Campestre. Voy. Tunique.

Candelabre. Voy. Flambeaux.

Canthare. Voy. Vases.

Casque. Voy. Coiffure.

Cavalerie. Fabretti, dans son ouvrage sur la colonne de Trajan, a voulu prouver par un bas-relief de la villa Mattei représentant une chasse de l'empereur Gallien, que dès-lors on était dans l'usage de ferrer les chevaux à la manière d'aujourd'hui; mais le pied sur lequel il fonde sa preuve, est une restauration faite par un sculpteur ignorant. Les anciens ne ferraient point les pieds de leurs chevaux.

Ceintures. *Zoma*, espèce de ceinture des athlètes; elle descendait jusqu'au milieu des cuisses. Ce fut le *subligaculum* des Romains.

Zona. Ceinture sur les hanches. C'était celle que les nouvelles mariées consacraient à Diane *Lochia* ou *Solvizona* (qui délie la ceinture). Voy. Tunique.

Strophium, ou *tænia* ou *tænidion*. Espèce de ceinture que les femmes plaçaient au-dessous du sein, pour serrer la tunique. Voy. Tunique.

Redimiculum. Voy. Tunique.

Bracile. Voy. Tunique.

Cingulum. Ceinture des cavaliers.

Fasciæ mamillares. Bandelettes destinées à empêcher le sein des jeunes filles de prendre trop de volume.

Licium. Ceinture à plusieurs tours des victimaires, Voy. Sacrifices. Voy. aussi *limus* à l'article Sacrifices.

Les voyageurs retroussaient quelquefois leur tunique en deux places et par deux ceintures.

La ceinture servait à retenir et à cacher plusieurs objets, tels que les lettres, les clés et peut-être les mouchoirs. Dans l'affliction on ôtait la ceinture. Souvent des figures la portent à la main. Mise sur les hanches, ainsi que la portent les Amazônes, elle signifie les mœurs guerrières. Voy. Geste.

Cérès. Winckelmann observe que les villes de la grande Grèce et de la Sicile ont imprimé sur les médailles la plus haute beauté aux têtes de Cérès. Sur une médaille de la ville de Métaponte, conservée à Naples dans le cabinet du duc Caraffa-Noïa, le voile de la déesse est rejeté en arrière, sa tête est couronnée d'épis et de feuilles, et ceinte en outre d'un diadême élevé, tel que celui de Junon; ses cheveux sont relevés pardevant avec un agréable désordre, pour indiquer sans doute son affliction après l'enlèvement de sa fille.

Sur les monumens, Cérès est couronnée d'épis ou coiffée avec une espèce de tour non crénelée, ou de turban

peu élevé. Plus souvent encore elle est coiffée avec le boisseau, symbole de fertilité, ou avec la corbeille mystique, appelée *ciste*, qui rappelait les mystères d'Éleusis.

On la voit tantôt marchant et portant une ou deux torches, tantôt sur un char tiré par des serpens ailés et cherchant sa fille chérie.

Ceste. Espèce de gantelet fait en courroies de cuir, quelquefois de métal, et dont on se couvrait les poignets, les mains et l'avant-bras dans les combats du Gymnase. Voy. la statue de Pollux du M. R., n° 218.

Char. On croit que le *carpentum* était à deux roues et couvert, tandis que le *thensa* était découvert et avait quatre roues. Le *rheda* avait aussi quatre roues.

Le *plaustrum* était chez les Romains une espèce de charrette ou tombereau à deux roues, qui étaient tantôt pleines, tantôt à rayons. Assez de monumens font connaître la forme des chars de guerre.

Chausses. Les *bracæ* ou *anaxiridès* étaient des chausses longues et larges, serrées en étranglement par le bas. Elles étaient propres aux barbares. Voy. au M. R. la figure d'un prisonnier barbare, statue en porphyre, n° 7.

Quant aux Jambars. V. Cnémidès, article Chaussures.

Chaussures. *Campagus*. Riche chaussure des empereurs et des généraux; elle laissait les doigts à découvert. La *campagus* était souvent de couleur de pourpre, et chargée d'ornemens d'or et de pierres fines. La semelle

était bordée d'une empeigne qui couvrait le coup de pied et le talon.

Caliga. Chaussure militaire, qui, composée d'une simple semelle attachée avec des courroies, laissait le pied à découvert et ne montait que jusqu'à la cheville.

Aluta. Chaussure légère en peau de chèvre.

Aluta-Laxior. Chaussure large et traversant par des bandelettes le coup de pied pour serrer les enveloppes de linge qui en formaient la chaussure. Elle est propre à quelques costumes de peuples barbares. Elle s'ajustait avec les bracæ. Voy. au M. R. la figure n° 7.

Cnémidès. Espèces de jambars grecs en cuir fort ou en fer. On les appelait *ocrea* chez les Romains. Voy. la statue de Titus M. R. n° 29.

Solea. Semelle simple fixée par des bandelettes. On la portait dans l'appartement.

Sandale. Semelle avec quartier pour le talon. Voy. la statue de Possidonius M. R. n° 89.

Crepida. Sandale qu'on donnait à Diane et à Apollon.

Soccus. Autre espèce de sandale.

Galenses. Souliers à plusieurs rangs de semelles.

Baxea. Chaussure des philosophes.

Sicyonia. Chaussure légère des femmes.

Calceus. Il renfermait tout le pied et se portait en ville avec la toge. Voy. la statue d'Auguste n° 100 M. R., et la statue n° 107 du même musée.

Calceus-Mulleus. Il était rouge avec la semelle très-épaisse. Le bout en était recourbé.

Perones. Bottines communes faites de cuir. Voy. la figure d'Antinoüs-Aristée n° 258 M. R.

Endromide. Cothurne de chasse. Voy. la figure d'Ata-

lante dans le bas-relief représentant la mort de Méléagre M. R. n° 270, et la Diane d'un bas-relief du même musée n° 293.

Cothurne. Nom affecté aux chaussures qui se fixaient à la jambe par des liens, et affecté particulièrement à la chaussure des dieux, des muses et des acteurs. Voy. la statue de Thalie M. R. n° 158.

Le cothurne pouvait se changer de pied. On quittait les chaussures en se mettant à table, afin de ne pas gâter les lits sur lesquels on se couchait à demi en prenant le repas. Aujourd'hui les Orientaux quittent de même, pour ne pas gâter les tapis, les chaussures avec lesquelles ils marchent dans les rues.

Les cordons des chaussures s'appelaient *ansæ* ou *lora;* on nommait *ligula* la languette ou morceau de cuir qui retombait sur le cou de pied.

Chelis. Voy. Instrumens.

Cithara. Voy. Instrumens de musique.

Cithare ou Lyre. Voy. Instrumens au mot *chelys.*

Chlaine. Voy. Manteaux.

Chlamyde. Voy. Manteaux.

Chorège, Choragiques (monumens). Voy. le Dictionnaire, vol. 1er.

Cincticulum. Voy. Tunique.

Ciste. Corbeille mystique qu'on portait aux fêtes d'Éleusis. Souvent on figurait un serpent sortant de cette ciste. Voy. entr'autres exemples le bas-relief n° 421 M. R.

Climats. Il n'y aurait rien de moins expressif et de moins ingénieux que de représenter le ciel gris de Londres ou de Paris dans des scènes qui se sont passées sous les plus beaux climats. Une telle fausseté semblerait extrêmement blâmable aux gens instruits. Nous devons non-seulement reconnaître le climat par le ciel, par l'air et par les divers signes de son influence; mais nous devons reconnaître les sites et les pays, et par conséquent les terreins propres à ces mêmes contrées. Et en cela, comme c'est le vraisemblable qui est le vrai, il ne s'agit pas toujours du portrait exact du site historique, mais du caractère général du pays, à moins que des idées acquises par tout le monde ne nous obligent à répéter ces portraits: c'est ainsi que le site de l'Iliade est prescrit par Homère, et celui du Calvaire par le respect que nous portons aux saintes écritures. En effet, sauf de semblables exceptions, c'est le vraisemblable qui sera le vrai de l'art, et c'est ce vraisemblable qu'a beaucoup cherché Poussin et que doivent chercher tous les peintres jaloux d'intéresser par une vive expression du sujet.

Chio. Muse de l'histoire. On lui fait tenir un rouleau écrit.

Coiffures. Les antiquaires ayant désigné par fois certaines coiffures romaines comme étant de tel ou tel siècle, il convient de placer ici quelques-unes de ces indi-

cations, qui, si elles sont justes, mettront les élèves sur la voie pour la connaissance de cette partie du costume. On peut donc remarquer les coiffures offertes par quelques monumens du M. R., indiqués sous les numéros suivans :

Coiffure du 3e siècle à Rome. Voy. le M. R. n° 500.

Coiffure de femme grecque du 2e siècle. Voy. le M. R. n° 501.

Coiffure du tems des Antonins. Voy. M. R. les n° 467, 483 et 484. Dans ce tems elles étaient lourdes, bizarres et compliquées.

Coiffure à l'époque de Trajan et d'Adrien. Voy. la joueuse de lyre M. R. n° 314.

Coiffure de Faustine, femme d'Antonin-Pie. Voy. M. R. le n° 115.

Les Grecs portaient les cheveux plus grands que les Romains.

Crobylus. Chevelure relevée par derrière et nouée en masse alongée.

Corymbus. Coiffure composée d'un seul nœud réunissant les cheveux au sommet de la tête. C'est souvent celle de Diane. On croit que son nom vient d'une espèce de ressemblance qu'offre cette coiffure avec les grappes de corymbes ou graines de lierre. Voy. le buste colossal de Diane M. R. n° 136.

Tutulus. Arrangement de cheveux relevés sur le sommet de la tête en forme de tour.

Cecryphalus. Espèce de filet qui enveloppe les cheveux ou le crobylus. Voy. la figure d'Erato, bas-relief du M. R. n° 307. Voy. aussi la nourrice de Créon dans le bas-relief n° 478 du M. R.

Diadême. Le diadême diffère du bandeau royal. Le

diadême était la bandelette qui ceignait la tête des vainqueurs. Elle était de laine blanche ou rouge, et ses extrémités ne retombaient point sur les épaules ; ce qui le différenciait du bandeau royal. Voy. la statue de Néron, vainqueur dans les jeux de la Grèce, M. R. n° 31. On a appelé aussi diadême l'ornement qui se voit sur les coiffures de Diane, et qui se termine un peu en crête ou en pointe obtuse.

Bandeau royal. Le bandeau royal consistait dans une simple bandelette dont les extrémités ou *lemnisques* retombaient sur les épaules. Quelquefois ces lemnisques étaient gaufrés, échancrés en pointes ou à franges. Le bandeau royal d'Alexandre était blanc.

Crédemnon. C'est un diadême bachique, qui consistait quelquefois en un voile fin plié en bandeau. Voy. la statue n° 656 du M. R. et les Bacchus indiens.

Couronnes. De tout tems les hommes ont fait usage de couronnes dans leurs festins, après leurs triomphes, dans leurs amours, etc. Ces couronnes doivent être caractéristiques dans l'art, comme elles l'étaient dans les mœurs. Voici quelques-unes de celles qui étaient consacrées aux dieux, et l'indication des fleurs ou des plantes qui les composaient : — A Bacchus, le pampre ou le lierre et les corymbes, fruits de cette plante. Voy. la statue de Bacchus M. R. n° 148. Voy. le Bacchus Richelieu M. R. n° 154. — A Jupiter, le chêne. — A Cérès, des épis de blé. — A Apollon, le laurier. — A Vénus, le myrte. — A Pallas, l'olivier. — A Flore, des roses. — A Hercule, le peuplier. — A Sylvain, le pin. — Aux Fleuves, des feuilles de roseaux. — Cybèle et les Villes ont une couronne de tours.

On distinguait beaucoup d'espèces de couronnes, telles

que les triomphales, les convivales, les nuptiales, les natales, etc. Il y avait des couronnes d'honneur servant de récompenses : telles étaient les couronnes civiques tissues de feuilles de chêne. Voy. M. R. la statue n° 6, et la tête de bronze du même musée n° 28. Souvent les couronnes militaires étaient dorées. On doit rappeler aussi les couronnes radiées dont l'usage commença sous quelques rois de Syrie. Antiochus IV en porta une le premier.

Nimbe. L'usage du nimbe commença dans le bas-empire. C'est une auréole ou un cercle d'or placé hors de la tête, probablement au crâne. On le voit sur les peintures des écoles primitives. Voy. ce qui a été dit tome 2, p. 26.

Bonnets. Le bonnet phrygien, *pilos* ou *pilidion* (de là le *pileus* des Romains), était à peu près le même pour les figures des Dioscures, d'Ulysse, de Vulcain, de la Liberté, d'Attys, de Mithras, d'Amphion, des Spartiates, etc. Quelques casques de la grande Grèce ont la forme de ce pilidion. Les pendans ou fanons servent à l'attacher sous le menton. Souvent ils sont supprimés à ce bonnet. Ils varient aussi, car tantôt ils retombent avec grâce sur les épaules, tantôt ils sont relevés de chaque côté. Ce bonnet n'a pas toujours la pointe arrondie et recourbée en avant; quelquefois donc il forme une grande calotte : tel est celui d'Ulysse et des Dioscures. Cette coiffure simple a beaucoup de grâce. Ce pileus était probablement fait de feutre.

Causia. Bonnet macédonien. Il caractérise ce peuple sur les monumens, comme la tiare des Perses et la mitre des Phrygiens. On en voit la forme sur les médailles d'Alexandre Ier, roi de Macédoine. Il paraît que par la suite ce nom a été employé pour désigner d'autres coiffures peu élevées.

Pétase ou *Chapeau.* Le pétase ou chapeau était à bords larges; on le portait sur la tête, et on le laissait pendre sur le dos. Celui du Mercure est à bords très-étroits.

Héristrion. Espèce de gros bandeau roulé ou de turban, qui orne la tête d'Esculape et de quelques anciens médecins : il ressemble à l'infula. Voy. la statue d'Esculape M. R. n° 233.

Infula. Espèce de coiffure en turban que portaient les prêtres et les poètes. Elle ressemblait à l'héristrion. Voy. ce mot. Voy. aussi le bas-relief du M. R. n° 478.

Relativement à d'autres ajustemens de coiffure on peut consulter les articles voiles, flammeum, etc.

Casques. Les casques grecs différaient des casques romains par leur forme alongée et ovale, par les trous du *métopon* ou de la visière, et par la fente qui y est pratiquée. Ces casques grecs se plaçaient sur le derrière de la tête. Lorsqu'on voulait se servir de la visière qui n'était pas mobile, on ramenait le casque en avant et on le rabattait sur les yeux. Plusieurs bas-reliefs, et surtout des peintures de vases très-anciens, offrent des héros qui ont la visière baissée de cette manière.

Le casque était garni en dedans d'une doublure ou bonnet de feutre, fixé par le moyen de trous. On voit encore ces trous à un casque en bronze doré du M. R.

La variété des aigrettes est si grande que la vue des monumens est nécessaire pour qu'on en ait une idée. Les artistes trouveront une grande variété de casques grecs de différentes formes sur les médailles de la grande Grèce. Voy. Mongez, qui a publié dans l'Encyclop. plus de cent casques divers.

Les *généiastères* ou *gardes-joues* se rabattaient sur les

joues et formaient une mentonnière. Voy. le bas-relief n° 256 du M. R., et le bas-relief n° 349 du même musée.

Coffres. Le *scrinium* était une boîte qui contenait les volumes ou livres en rouleaux. Voy. la statue de Caninius M. R. n° 107. Le scrinium était garni de serrure, et le couvercle était attaché par une courroie.

Pixis. Petit coffre destiné à renfermer les bijoux.

Olfactoriola et *Myrothecium.* Boîte à parfums.

Calathus ou *Calathiscus.* Corbeille où les femmes plaçaient leurs ouvrages. Voy. au M. R. le bas-relief n° 16. Il était consacré à Minerve. Le calathus de Cérès rappelait celui dans lequel cette Déesse cueillait des fleurs, lorsque Pluton l'enleva.

Acerra. Boîte ou cassolette carrée à parfums. Voy. le mot Sacrifices.

Loculi. Petits coffres à argent. Ils avaient une clé et une serrure.

Cothurne. Voy. Chaussures.

Couronnes. Voy. Coiffure.

Crédemnon. Voy. Coiffure.

Crépida. Voy. Chaussures.

Cuculli. Voy. Manteaux.

Cuirasse. Il y en avait en étoffes de laine feutrée et en cuir, avec charnières, écailles, bandes de fer, épaulettes,

franges en or et en cuir doré, etc. Les modèles de cuirasses ne sont pas rares. Voy. le fragment d'une statue impériale du M. R. n° 109.

La forme humaine conservée à ces cuirasses, prouve l'excellent jugement des anciens, car moulées sur le corps même du guerrier elles lui étaient plus utiles. De plus, comme elles représentaient par ce moyen sa structure, et étaient par leur souplesse susceptibles de mouvement, le guerrier paraissait avec plus de grâce. La forme de celles de nos cuirassiers est obligée, sa destination étant de parer la balle; mais elles n'offrent ni l'un ni l'autre avantage de celles des anciens.

Les cuirasses chamarrées de certains empereurs devaient être passablement barbares, malgré tout l'éclat de leurs ornemens. La simplicité grecque se fait encore admirer ici; car les cuirasses grecques et dites étrusques dans les sujets homériques, sont très-peu chargées et très-souples en même tems.

On portait la cuirasse par-dessus la tunique à manche courte (*subarmale*), qui descendait vers le genou. Sur la cuirasse on portait quelquefois l'*armiclausa*, autre espèce de tunique. Voy. Tunique. Voy. aussi les cuirasses des figures de Marc-Aurèle du M. R. n° 26 : de la statue de Titus du M. R. n° 29, etc. On voit souvent sur la colonne trajane la cuirasse de cuir appelée *scortea*. Elle ne descendait pas plus bas que les hanches; on la mettait sur la tunique ordinaire. Les prétoriens et les cavaliers en faisaient usage. Voy. Mongez. Pl. 54, n° 5. Voy. l'article cuirasse dans le Dictionnaire de Millin.

Cupidon ou l'Amour. Le bandeau que l'on met quel-

quefois sur les yeux de l'Amour est une invention toute moderne. Les yeux de l'Amour peuvent exprimer beaucoup plus que ce bandeau. On a prodigué dans toutes sortes de sujets modernes, des Amours ou petits Cupidons auxquels on a cru devoir donner un air malin, afin de se conformer aux couplets et madrigaux en mode pendant deux ou trois siècles; et ces petites figures d'enfans, devenues presque d'obligation, sont en général fort mal exécutées, et détruisent l'unité de l'idée attachée au caractère du dieu de l'Amour. Les anciens, dans la représentation de Cupidon, ont fait un bel enfant, atteignant presque l'âge de puberté; la plus vive élégance est répandue sur son jeune corps; sa chevelure est noble et enfantine à la fois; sa pose est pleine de grâces, et aucune minauderie ne gâte le caractère de cette aimable figure. Nos Cupidons de bombonnières sont au contraire presque toujours rabougris, bouffis et maniérés : ils sont traités sans étude et comme des accessoires de peu d'importance.

Cybèle. Mère des dieux. Elle est assise, couronnée de tours crénelées, ce qui la fait confondre quelquefois avec les villes ou provinces personnifiées qui portent ce même attribut. Elle tient quelquefois un tympanum. Sa draperie est verte.

Cyclade. Voy. Manteaux.

Cyclopes. Nous apprenons de Servius que, selon les uns, il fallait donner un seul œil au Cyclope Polyphème; que, selon d'autres, il fallait en donner deux, et, selon

d'autres, trois. Un tableau du cabinet d'Herculanum représente un Cyclope avec trois yeux, deux placés à l'ordinaire, un troisième au milieu du front, et qui même, si la gravure est fidèle, est moins sensiblement exprimé que les deux autres. L'artiste devait suivre la supposition qui lui était le plus favorable; mais, en l'absence de toute autre autorité, il en avait une respectable dans la loi de son art, qui lui imposait de ne pas souiller son ouvrage par une difformité. Je ne comprends pas pourquoi Winckelmann trouve plus difforme ce troisième œil, qu'un œil seul sans les deux yeux naturels. Au reste, les monumens qui représentent cette tête monstrueuse ne sont pas communs; ce qui prouve en faveur du goût des artistes d'autrefois.

Cymbales. Voy. Instrumens.

Diane. Le poète Callimaque rassemble, au sujet de cette déesse, plusieurs traits qui doivent être recueillis. Elle obtint de Jupiter une virginité éternelle. Armée d'un arc et de flèches, elle portait l'habit retroussé des chasseresses, qui ne descendait que jusqu'aux genoux. Ses armes et sa ceinture étaient d'or, ainsi que son char tiré par des cerfs. Elle les conduisait avec des rênes d'or.

Diane, plus que toutes les autres déesses, a la forme et l'air d'une vierge, sans en avoir la timidité. Ordinairement elle est représentée au milieu de sa course; son regard, vif et assuré, se porte au loin devant elle, et fixe la proie qu'elle veut atteindre. Sa coiffure est le corymbus, ajustement commode pour une chasseresse. La taille de Diane est plus svelte et plus légère que celle de Junon et de

Pallas : on peut, à ce caractère, la reconnaître même dans ses figures mutilées. Le plus souvent elle ne porte que la xystis, tunique relevée jusqu'aux genoux; quelquefois cependant elle est vêtue d'une longue draperie et a la mamelle droite découverte, caractère particulier à cette divinité.

Diaule. Voy. Instrumens.

Dorsalis. Voy. Sacrifices.

Drapeaux, Enseignes, Étendards. Le *vexillum* chez les Romains, était un drapeau qu'on employait surtout dans la cavalerie : il était carré. Le *flammula*, autre drapeau, était taillé en languette. Le *labarum* est le nom donné du tems de Constantin au vexillum; il était orné du monogramme du Christ. Les *dragons* étaient une enseigne effrayante des Barbares. Les Romains, qui employèrent les Barbares, comme auxiliaires, firent quelquefois usage de leurs enseignes. A la tête, qui était de métal, on attachait un corps creux et une queue de dragon fait en toile : le vent, en s'engouffrant dans leur gueule béante, agitait la langue, enflait le corps et faisait voltiger la queue.

Écriture. L'écriture sur des tablettes de buis, d'ivoire, etc., enduites de cire, se pratiquait à l'aide d'un stilet, dont un bout aplati servait à effacer. Il y en avait de métal, d'os, etc.; il y en avait d'assez gros pour servir d'arme meurtrière : de là le *stilet*. Le stilet s'enfermait dans un étui qui se nommait *theca*.

L'écriture faite avec des liqueurs, se pratiquait au moyen du *calamus* ou roseau, et aussi au moyen de l'*arundo*, du *juncus*, toutes tiges creuses. L'usage des plumes ne remonte guère qu'au 5e siècle. L'étui qui renfermait les calami s'appelait *theca calamaria*.

On écrivait sur du *papyrus*, plante préparée sur des pellicules de l'écorce intérieure de certains arbres, et sur du parchemin. Quant au papier de coton, son invention date du 11e siècle. On écrivait quelquefois avec des encres blanches sur des papyrus obscurs. On écrivait de diverses manières, rarement sur le verso, souvent de droite à gauche; mais ces particularités seraient de trop ici. Les rouleaux (*volumina*) se plaçaient debout dans des boîtes rondes, appelées *scrinia*, et dont nous avons déjà parlé.

Épée. Le *parazonium* était l'épée héroïque : elle était courte et large, et se portait suspendue très-haut par le baudrier, mais plus horizontalement que verticalement. Le fourreau en était arrondi et large à son extrémité. Voy. la statue de Titus n° 29 du M. R., et le bas-relief de la Mort de Méléagre du M. R. n° 270.

Il ne faut pas mettre d'anneaux ou de bélières aux fourreaux du parazonium des tems héroiques.

L'épée *taurobolique* servant à immoler la victime, avait au-dessous de la pointe un crochet qui la faisait ressembler à la harpé de Persée et de Saturne. Voy. Saturne.

Le poignard ou la *machœra* était porté de différentes manières. Voy. au M. R. le bas-relief n° 555.

Les Romains portèrent le parazonium des deux côtés alternativement, et quelquefois à la même époque, suivant les grades militaires.

Les épées des Barbares étaient plus ou moins recourbées.

Épingles. Voy. Aiguilles.

Erato. Muse qui présidait aux chants amoureux, aux plaisirs de l'esprit et de la philosophie. On lui donne ordinairement une lyre. Quelquefois ses cheveux sont enveloppés du cecryphalus.

Esculape. « Les cheveux d'Esculape, dit Winckelmann, » se relèvent au-dessus de son front, d'une manière à peu » près semblable à celle des cheveux de Jupiter. On peut » croire que les anciens ont voulu indiquer par ce caractère que Jupiter était son aïeul. » Les statues de ce dieu offrent une grande majesté; il est probable que les anciens ayant considéré l'art de la médecine comme un art conservateur de l'ordre et de l'unité de la nature, ont cru devoir représenter sous des traits sublimes et analogues à ceux du roi de l'olympe, le dieu de la santé. On le figure ordinairement appuyé sur un bâton, à la manière d'Hercule. Un serpent est enroulé autour de ce bâton. Quelquefois aussi il est accompagné, soit de Télesphore, soit d'Hygie. Souvent aussi il est coiffé de l'espèce de turban qui ressemble à l'infula.

Euterpe. Muse qui présidait à la musique. Elle tient ordinairement les deux flûtes qu'elle a inventées. Elle est couronnée du laurier d'Apollon et vêtue de l'orthostade.

Éventail. Voy. Flabellum.

Faunes. Voy. au chapitre 202 ce qui sera dit sur les faunes et sur la distinction de ceux-ci avec les satyres, les pans et les égypans.

Fibule. Agrafe servant à retenir les voiles et les manteaux, etc. Il est inutile de s'étendre ici sur un ornement aussi peu important, et qui variait selon les convenances.

Flabellum. Éventail. Voy. la figure de Vénus dans le bas-relief de la Mort d'Adonis du M. R. Voy. aussi la Noce Aldobrandine et plusieurs peintures de vases grecs. Voy. encore l'Autel du M. R. n° 523.

Flambeaux. *Candélabres.* Les candélabres servaient à supporter de grandes lampes ou des vases pour brûler des parfums et des bois odoriférans. On en a retrouvé de toutes les formes et de très-beaux.

Dans les tems héroïques et même homériques, on ne connaissait pas l'usage des candélabres.

Torches, Tæda, chez les Grecs *dais* et *das.* Elles étaient faites de morceaux de bois résineux réunis par des liens. On y mettait quelquefois de l'encens pour leur donner une odeur agréable. Voy. le bas-relief du M. R. n° 172.

Flammeum. Voy. Voiles.

Flute. Voy. Instrumens de musique.

Furies. C'est sur la physionomie de ces divinités redoutables que les artistes modernes cherchent à épuiser tous les caractères de la laideur : ils les représentent sous

la forme de vieilles femmes d'une maigreur affreuse, dont les traits sont aussi horribles que le teint, et dont les mamelles livides et pendantes inspirent le dégoût. Telle n'était pas l'idée des anciens au sujet de ces déesses qu'ils nommaient Euménides, c'est-à-dire, bienfaisantes. Ils se gardaient bien de les représenter sous des traits hideux, pour ne pas attrister l'ame par le sens de la vue, restant ainsi fidèles à leur système de n'offrir aux yeux que la beauté. Peut-être aussi craignaient-ils d'offenser ces divinités vengeresses, en leur prêtant des traits odieux. Ils leur donnaient donc la forme de jeunes et belles vierges. Quelquefois ils les représentaient la tête hérissée de serpens; ou d'autres fois ils leur épargnaient cette difformité, mais toujours ils armaient de serpens et de torches ardentes les bras nus de ces divinités vengeresses. C'est ainsi qu'on les voit sur des vases de terre cuite et sur des bas-reliefs, où elles sont représentées poursuivant le coupable Oreste; toujours belles, toujours vierges, terribles seulement aux criminels qu'elles sont chargées de punir. Ainsi, ils ont voulu signifier que la juste vengeance dont elles menaçaient le crime, était un bienfait pour l'humanité, et que, dans cette supposition, elles étaient des divinités amies des mortels vertueux. Les artistes ne commettaient point le contresens ridicule d'en former des images odieuses.

Ganimède. Plusieurs monumens représentent ce jeune berger sous les traits d'un bel adolescent. Le bonnet de pasteur *pilidion* et le *pedum* sont ses attributs, lorsqu'il est représenté enlevé par l'oiseau de Jupiter; mais il tient une coupe et ne présente plus ces attributs pastoraux, lorsqu'il se trouve en présence de ce dieu.

C'est à tort que les modernes l'ont représenté assis, comme volontairement, sur l'aigle qui l'emporte.

Généiastères. Voy. Casques au mot Coiffure.

Geste. Il y aurait de longues recherches à faire sur l'expression d'une foule de gestes consacrés chez les anciens, et dont le langage était saisi par tous les spectateurs de ces tems. Je traiterai du geste en général en parlant des mœurs et des caractères : ici je recueillerai seulement quelques traits, pour mettre les élèves sur la voie.

Les personnes d'un rang distingué sont toujours figurées dans les monumens, assises sur un siége élevé et avec un marche-pied.

Les jambes croisées étaient un geste propre aux personnages de peu de dignité, aux faunes, aux bergers, etc.; elles exprimaient d'ailleurs le repos, l'affliction, le sommeil et la mort.

Très-souvent on représentait les figures ayant le bras nu hors de la tunique : cela s'appelait *bracchio exserto.* Voy. au M. R. le vase n° 18.

Quant aux mains jointes et aux figures d'Adorantes, voy. le Dict. de Millin au mot Prières, et pag. 370 et 380.

Paraître sans ceinture, était un signe de mollesse, de peine infligée, ou de deuil. Voy. Ceinture.

Les doubles ceintures, dont une était fixée sur les hanches, caractérisaient les mœurs guerrières.

Gymnaste. Professeur de gymnastique. Il paraît souvent armé d'une verge pour animer et menacer les antagonistes dans les palestres. Voy. l'article Gymnase dans le

Dictionnaire des beaux-arts de Millin. Cet article offre des choses très-utiles à l'artiste.

Hébé. La forme de son vêtement se distingue en ce qu'il est relevé à la manière du vêtement des jeunes victimaires ou des jeunes garçons qui servent à table.

Hercule. Des nerfs et des muscles ressentis caractérisent Hercule dans l'âge viril, lorsqu'il déploya sa force contre les monstres et les brigands. Les belles têtes de ce héros offrent encore d'autres caractères expressifs. La grosseur du cou semble empruntée du taureau, pour témoigner la force; les cheveux sont courts, rabattus sur le front, et ont peut-être rapport aux poils courts qui se trouvent entre les cornes du taureau.

Il ne faut pas se faire l'idée de formes herculéennes exclusivement d'après la célèbre statue de l'Hercule Farnèse. Outre que le devant de cette figure a été retouché, ainsi que je l'ai dit, il est à remarquer que plusieurs figures antiques d'Hercule offrent un type fort différent de cette célèbre statue.

Instrumens de musique. Voici l'indication des instrumens antiques qui intéressent le plus les artistes.

Trompette, salpinx chez les Grecs, *tuba* chez les Romains.

Trompette courbe, lituus. Instrument de cavalerie.

Timbales, chez les Grecs *tympanon,* chez les Romains *tympanum, tympanum leve* (léger), *tympanum majus* (grand), *tympaniolum* (petit). Espèce de tambour à deux peaux. Quelquefois il avait la forme de nos timbales

d'autrefois; il ressemblait à notre tambour de basque qui n'a qu'une peau et est sans corps harmonique. Les tambours de basque s'appelaient *tiburri*.

Cymbales. Instrumens bachiques semblables à nos cymbales : elles étaient en airain. Voy. le bas-relief du M. R. n° 4. Voy. l'Autel n° 30 M. R.

Crembala. Castagnettes en bois et en airain. Les *crotales* étaient de la même espèce, mais plus grosses : elles étaient plus petites que les cymbales. On en jouait d'une seule main. Voy. le Vase Borghèse du M. R. n° 711.

Sistre. Instrument de métal traversé par quatre ou cinq petites tringles de métal qui produisaient un son aigu en agitant l'instrument. Il a une longueur de sept à huit pouces et la forme d'une raquette.

Syringe. Flûte de Pan ou de Marsyas. Elle était à sept tuyaux. Voy. l'Autel n° 30 du M. R.

Diaule. Flûte double. Il y en avait d'égales et d'inégales. On ne jouait point de la flûte antique transversalement, comme de notre flûte traversière, mais comme en jouent encore nos bergers. Quelquefois on soufflait dans deux flûtes à la fois. Les joueurs de flûte entouraient souvent leur joue et leur bouche d'un *phorbeion,* bandage de cuir, afin de mieux gouverner leur haleine. Voy. la pl. 42 du tom. 4 des *pitture di Ercolano.*

Lyre, chelys (de *chélônê,* tortue) ou *cithara.* C'était la lyre antique que Mercure fit d'une écaille de tortue, qu'il surmonta des cornes d'Antélope. Elle se jouait avec les doigts et avec le *plectrum,* espèce de crochet de bois ou d'ivoire. Voy. le bas-relief n° 4 du M. R. Les *citharædès* étaient les joueurs de lyre, qui accompagnaient la voix. Ils concouraient dans les jeux pythiens et delphiques.

Barbitos. Grande lyre affectée aux Muses et à Apollon. Elle se jouait avec le plectrum. Le bas ou corps harmonique s'appelait *magade.* Voy. le bas-relief du M. R. n° 4.

Pectis. Lyre à deux ou trois cordes. Il y avait des lyres à vingt cordes et plus.

Harpe. On a trouvé en Égypte des harpes représentées en peinture et semblables en tout à nos harpes d'aujourd'hui. Les peintures d'Herculanum en font voir aussi qui sont simples, légères et portées par des enfans dansans.

Javelot. Voy. Lance.

Junon. Indépendamment de son diadême élevé en crête, Junon est reconnaissable à ses grands yeux et à sa bouche impérieuse. La plus belle statue de cette déesse est celle du palais Barbérini, et la plus belle tête est à la villa Ludovisi : cette tête est colossale.

Jupiter. Le père des dieux est toujours représenté avec un regard serein. Les têtes ressemblantes à celles de ce dieu, mais que caractérise un air de sévérité, appartiennent à Pluton. Jupiter n'est pas seulement reconnaissable à la clémence qui règne dans sa physionomie, mais encore à ses cheveux qui s'élèvent sur le front en formant différens étages, retombent en ondes serrées sur les côtés, et lui couvrent les oreilles; plus longs que ceux des autres dieux, ils ne forment point de boucles, ils sont jetés d'une manière ondoyante, et ont quelque ressemblance avec la crinière du lion. Ce jet des cheveux est un caractère tellement essentiel au maître des dieux, qu'il se retrouve dans ses fils et indique leur origine.

Alexandre, que les flatteurs faisaient descendre de Jupiter, est représenté avec des cheveux dirigés de cette manière. Pour mieux faire comprendre cette espèce de jet, on peut ajouter que les cheveux s'élèvent du front par épis droits, pour retomber ensuite de gauche et de droite.

Si les anciens avaient un Jupiter Mansuetus, ils en avaient aussi un Horcius ou terrible et propre à donner de la crainte aux perfides et aux méchans. Pausanias dit, liv. 5, chap. 24, que celui qu'on voyait dans l'Attys tenait un foudre de l'une et de l'autre main. C'était en présence de ce Jupiter, que tous les athlètes, leurs pères, leurs frères et leurs maîtres d'exercices juraient solennellement qu'ils ne commettraient aucune fraude dans la poursuite des jeux olympiques. (Pausanias. Liv. 5. Chap. 24.)

On a dit : « Jupiter, comme le premier, comme le plus » grand et le plus puissant de tous les dieux, est celui qui » a le plus de majesté. Tout indique cet âge où la force » du corps étant unie avec celle de l'esprit, la volonté est » réglée par la prudence. Le jet de sa barbe lui donne » un air de grandeur. On ne peut rien se figurer de trop » majestueux dans les traits de son visage, qui tous sont » grands et jeunes, quoique ressentis. La sérénité règne » sur son front. Des sourcils un peu élevés et qui cou- » ronnent des yeux très-fendus, montrent que le dieu est » occupé de gouverner la terre et les cieux. Un léger » mouvement de ses lèvres, qui semblent sourire imper- » ceptiblement, laisse voir la tranquillité et le repos d'une » nature divine; on reconnaît dans tous ses muscles un » dieu qui, n'agissant que par sa volonté, n'a pas besoin » d'employer la force, puisque rien ne résiste à ses ordres. »

Lagobolion. Voy. Pedum.

Lampe. Voy. Flambeaux.

Lance. Arme servant à combattre de près, et différente en cela du javelot qui se lançait. La variété des lances est très-grande, et les monumens en offrent tant aux artistes, qu'il est peu nécessaire de s'étendre ici sur cet objet.

Javelot et *dard, pilum* chez les Romains. Cette arme était destinée à être lancée. Le fer du dard était long, aigu et ne coupait point. Le fer du javelot était tranchant. Quelquefois il se lançait à l'aide de courroies.

Laticlave. Voy. Tunique.

Lits. Voy. Triclinium au mot Table.

Lyre. Voy. Instrumens de musique.

Manteaux. Le *pallium*, vêtement grec très-ample, était en usage pour les deux sexes. Les Romains l'adoptèrent sous Auguste, époque où les Grecs purent porter la toge. Le pallium, qui formait un carré long, s'ajustait sans agrafes et comme la toge. Quelquefois, mais rarement, un des grands côtés était courbe, et les angles arrondis. Des glands [1] ou des houppes pesantes, appelées *roiscoi*, faisaient tomber les pans et formaient de belles chutes de plis. Presque toujours le pallium cachait une des deux mains. Placé ordinairement sur l'épaule gauche, ce man-

[1] Voy. la statue d'Auguste du M. R. n° 100.

teau, qui avait dix à douze pieds de long, couvrait le dos, revenait pardessus le bras droit, et rejeté ensuite sur l'épaule gauche, il formait comme la toge, au-dessous de la poitrine, des plis nommés *baltei*. Il y avait beaucoup de façons d'ajuster le pallium; dans la marche on le rejetait plié sur une seule épaule. Voy. l'Euterpe du M. R. n° 61. Voy. aussi la statue de Julien du M. R. n° 77, et le n° 701 du même musée.

On jetait quelquefois un pallium sur le lit.

Le *palla* était le pallium des femmes grecques. Il recouvrait tous les autres habillemens. Relevé sur la tête, le palla servait de voile. Voy. la statue de Julia Pia du M. R. n° 118. Voy. aussi le groupe de Messaline portant le jeune Britannicus, M. R. n° 183, et le bas-relief grec du même musée n° 261. Les acteurs tragiques et les joueuses de lyre portaient le palla.

Succincta palla. Expression qui désigne la manière de se ceindre avec le palla. Lorsque la femme avait besoin d'agir avec vîtesse et avec force, elle relevait à l'aide d'une seconde ceinture sa tunique jusqu'aux genoux, et elle faisait autour de ses reins plusieurs tours avec le palla plié en guise de ceinture. Cette manière de se ceindre chez les femmes, était analogue au *cinctus gabinus* des hommes. On la retrouve sur les statues de Diane chasseresse.

On peut ajouter au palla des ornemens et des franges. Voy. la statue de la Pudicité du M. R. n° 124.

Le manteau égyptien à franges se nommait *calasiris*.

Paludamentum. Chlamyde ou manteau militaire romain affecté aux empereurs, aux généraux, aux triomphateurs, etc. Il était blanc ou pourpre. Il s'attachait sur l'épaule droite avec une riche fibule. Voy. au M. R. la statue d'A-

lexandre Sévère n° 6. Voy. aussi la statue de Marc-Aurèle n° 20 M. R. Voy. encore, au sujet du paludamentum, le buste de Septime-Sévère au M. R. n° 143.

Trabea. Manteau romain affecté aux dieux, aux rois, aux empereurs, aux augures, aux chevaliers romains, aux consuls. Il était d'un rouge amaranthe et différait peu du padulamentum. On le portait aussi à cheval.

Chlamyde ou *Épestride.* Manteau assez ordinairement court des Grecs, formant un parallélogramme. Il s'attachait sur l'épaule droite ou sur l'estomac avec une agrafe; quelquefois on le nouait. Ce manteau, qui descendait jusqu'aux genoux, se voit aux divinités jeunes et imberbes, telles qu'Apollon, Mercure, Castor et Pollux, et aux héros. C'était un habit de combat. Il était rouge chez les Spartiates, noir chez les Athéniens, mais blanc ensuite depuis Adrien. La chlamyde des femmes et des enfans se nommait *chlamydion* et *chlamydula.* Il y avait aussi une grande chlamyde qui ressemblait au paludamentum. Ce vêtement avait ordinairement en hauteur le double de sa largeur; un des petits côtés, celui d'en-haut, était droit; les trois autres formaient une espèce d'ovale. Les agrafes ne s'attachaient pas aux angles, mais à quelque distance du bord dans la partie droite. Au reste les agrafes ou fibules, étant mobiles, se fixaient à volonté. Voy. dans Mongez, pl. 55, fig. 2, une description des proportions de la chlamyde.

Le *chlainê* ou le *pharos* était une espèce de chlamyde qu'on mettait aussi avec des agrafes appelées *peronê* et *porpê.* Voy. *lœna.*

Peplus (*éanos* d'Homère). Pièce d'étoffe légère qui s'attachait sur les deux épaules et qui descendait plus ou

moins bas, mais le plus souvent jusqu'au nombril. Voy. les Danseuses Borghèse du M. R. n° 20. Quand il était double, le côté de derrière était plus long. Le peplus était souvent orné de glands qui contribuaient à former des chutes de plis en zigzag. La finesse de ce tissu laissait découvrir la forme de la tunique et du sein.

Il y avait aussi un grand peplus sans agrafes, faisant à peu près l'effet du palla; il s'ajustait aussi en manière de voile : on veut parler de la *cyclas* ou *cyclade;* mais le plus souvent cette espèce de peplus ne descendait que jusque sous le sein. Il était formé de deux pièces carrées réunies de côté par le bas seulement; en sorte qu'il laissait passer librement les bras. Les angles supérieurs s'attachaient sur les épaules. On appelait aussi la *cyclas anaboladion.* Les Romains la nommaient *ricinium* et *amiculum.* Voy. la figure d'Antiope dans le bas-relief d'Antiope du M. R. n° 212. Voy. le mot Cyclade à l'article Tunique.

Cuculli. Nom d'un mantelet cousu à la robe même des femmes.

Pænula. Ce vêtement se mettait pardessus la tunique, comme le manteau. Il était moins grand que la *lacerna* dont on couvrait la toge, et ce n'était qu'un vêtement pour la pluie; les soldats s'en servaient. Il n'était permis aux femmes de le porter que pendant le froid; il y en avait de fourrées à poils longs. Jamais les empereurs n'en faisaient usage. La *pænula* était large et longue. Il n'y eut d'abord d'ouverture que pour le col; on en fit ensuite pour les bras : la partie supérieure, à l'ouverture, était souvent retenue par des boutons jusque près de l'épaule; l'intérieure était cousue jusque dans le bas. Voy. au M. R. n° 462 la Zingarella Borghèse ou Diane.

Lacerna. Manteau ordinaire. Il y en avait d'un tissu léger pour la ville.

Thibodium. Manteau ou pallium des gens du peuple. Les philosophes en composaient quelquefois tout leur costume. Voy. la statue de Posidonius du M. R. n° 89.

Birrus. Manteau plus commun encore.

Diplois. Manteau double des vieillards et des cyniques.

Sagulum ou *sagum.* Manteau grossier et court des soldats.

Diplax. Double et large chlamyde. Dans les figures de Minerve elle passe sur la tunique, et va se rattacher sur l'épaule droite. Voy. la Minerve n° 162 du M. R.

Gausape. Manteau plucheux et à franges. On l'appelait aussi *fimbria.*

Candys. La candys s'attachait avec une agrafe. Mythras porte ce manteau. Voy. le Mythras du M. R. n° 76.

Lœna. Très-ancien manteau (c'était la chlainê des Grecs). Il était carré, très-ample et court : il servait contre le mauvais tems. On croit que ce vêtement finit par remplacer la toge. Voy. Chlainê. Voy. le buste de Septime-Sévère du M. R. n° 99.

Lorum. En usage depuis Constantin. C'était une longue et large bande placée du côté gauche. Elle montait sur l'épaule gauche, et, passant par derrière le dos et sous le bras droit, elle revenait se croiser vers la partie gauche et retombait sur le dos, comme faisait la toge.

Nébride. Petit manteau de peau de cerf, de faon ou de chevreuil. Il descend en écharpe ou baudrier. Il est plus petit que la *pardalis,* faite de peau de panthère, et qu'on voit figurée sur l'Autel triangulaire du M. R. n° 531. Quant à la Nébride, voy. le bas-relief du M. R. n° 4. Voy. aussi la statue de Bacchus n° 148 du même musée.

On peut placer à l'article Manteau ce que dit Millin au mot *Amicire*. « Les orateurs désignaient par le mot *Amicire* l'art de bien jeter la toge, art dans lequel ils étaient » aussi versés que les femmes l'étaient dans celui de dra- » per le palla (ou le manteau). Cet art devait avoir ses » difficultés particulières, parce que ni la toge ni le palla » n'étaient fixés par des rubans, ni par des agrafes, en- » core moins par des épingles, dont l'invention ne date » que de tems beaucoup plus moderne. La manière de » draper la toge et le palla avec l'élégance convenable, » était d'en faire passer une partie sous le bras droit, de » sorte que celui-ci et l'épaule restassent à découvert. » L'autre partie était jetée sur l'épaule gauche qui en » était couverte, ainsi que tout le bras gauche, du moins » jusqu'à la main avec laquelle on relevait la toge ou le » palla. Le peplus des femmes grecques et le palla des » romaines, ressemblaient donc à un très-grand schal. » Ferrarius, dans son ouvrage *De re vestiariâ*, a déjà » très-bien développé cette matière. On cherchait sur- » tout à donner aux plis une disposition élégante, ce » qu'on appelait *componere*. Plusieurs monumens de » sculpture ancienne peuvent nous en donner une idée » suffisante; telles sont plusieurs statues de Muses, la Po- » lymnie et la Melpomène du musée de Paris, quelques » statues d'impératrices, par exemple, la Plotine gravée » dans la villa Pinciana n° 15, une statue de la Concorde » ou de l'Abondance, tenant une corne d'abondance et à » laquelle on a appliqué une tête de Sabine gravée dans » les Monumenti Gabini au n° 34. Il est naturel de pen- » ser qu'on avait différentes manières de draper la toge » et le palla, de les relever plus ou moins, et de montrer

» la précieuse bordure de la tunique dans toute sa splen-
» deur; mais on ne pouvait pas les laisser traîner, il n'y
» avait que les acteurs tragiques et les citharœdes qui
» pussent avoir sur la scène un vêtement traînant appelé
» syrma. Comme leurs deux mains étaient occupées, ils
» attachaient le vêtement aux deux épaules avec des
» agrafes, et c'est ainsi que dans la représentation théâ-
» trale il en résulta une seconde manière de laisser traîner
» le palla : on peut s'en faire une idée en voyant l'Apollon
» Citharœde du musée de Paris. Il ne faut pas croire
» cependant que tous les acteurs tragiques fussent ainsi
» drapés. » On voit que la plus instructive de ces indications, c'est le renvoi que fait l'auteur à des monumens connus.

Mars. Ce dieu est ordinairement représenté comme un jeune héros sans barbe; mais sa jeunesse est plus mâle que celle d'Apollon. Il ne reste aucun monument de l'antiquité où il exprime l'audace, où il inspire la terreur. Les deux plus belles figures de Mars sont une statue assise, avec l'Amour à ses pieds, dans le palais Ludovisi, et une petite figure de ce dieu sur une des bases de deux beaux candélabres de marbre qu'on voyait au palais Barbérini. Le dieu, dans ces deux antiques, est dans l'âge de l'adolescence et dans l'état de repos; c'est ainsi qu'il est figuré sur les médailles et les pierres gravées.

Quelquefois on représente Mars vainqueur, avec un casque et tenant une Victoire à la main.

Méduse. Les artistes modernes ne craignent pas d'exagérer la laideur dans les têtes des Gorgones; mais les ar-

tistes de l'antiquité, persuadés avec Horace que l'ame est moins frappée des impressions qu'elle reçoit par les oreilles, que de celles qui leur sont transmises par les yeux, et craignant d'exciter dans les spectateurs des sentimens pénibles, n'imitèrent pas leurs poètes dans la description que faisaient ces derniers de ces divinités subalternes. C'est du moins ce qu'on peut juger par Méduse, la seule des Gorgones dont la tête nous ait été conservée. Ils lui donnèrent la plus grande beauté : telle on la voit sur des pierres gravées; telle et plus belle encore est celle que Persée tient en sa main, dans une statue du palais Lanti. La tête de Méduse du palais Rondini est aussi d'une grande beauté.

Melpomène. Muse de la tragédie. Elle est souvent représentée méditant ses grandes conceptions. Elle porte un masque tragique en main, et est vêtue de la tunique royale contenue par une large ceinture. De hauts cothurnes composent sa chaussure.

Mercure est jeune, mais sa forme est moins délicate que celle d'Apollon. Il se distingue par des cheveux courts et extrêmement frisés, et dans lesquels deux petites ailes sont plus ou moins apparentes sur le devant de la tête : sa physionomie doit être d'une singulière finesse. On lui fait tenir le caducée et quelquefois une bourse. Il est coiffé du pétase; sa chlamyde est souvent enroulée autour de son bras gauche, comme pour indiquer sa fonction de messager des dieux. Il a aussi des ailes aux talons. On célébrait la beauté de ses mains.

Minerve ou Pallas. La fille de Jupiter, déesse des

beaux-arts, est toujours représentée ayant le sein couvert. Son maintien, grave et modeste, exprime le calme et la sagesse. Une douce majesté est empreinte dans toute sa personne, et une grâce noble la caractérise. Elle doit être remarquable par un air doux et un regard tranquille. Ses yeux bleus ont une forme alongée; quelquefois cependant la déesse des combats porte ses regards en avant et soulève fièrement sa lance divine. La coiffure de Minerve est d'un arrangement remarquable par derrière; ses longs cheveux sont tressés en une seule masse qui tombent sur les épaules, et pardevant ils sont arrangés avec grâce le long de son casque élégant. La beauté des mains de Minerve a passé en proverbe. L'olivier lui était consacré, et quelquefois un serpent et une chouette sont ses attributs.

Mouchoirs. Les anciens usaient de mouchoirs, de serviettes, etc.; mais comme il eût été de mauvais goût, et même inconvenant, de les faire figurer dans la composition de sujets sculptés ou peints, on n'en trouve point la représentation sur les monumens. Beaucoup d'autres détails ont été aussi rejetés des compositions produites par les beaux-arts.

Neptune. Il n'existe à Rome, au dire de Winckelmann, qu'une statue antique de ce dieu : elle se trouve à la villa Médicis, et serait peu différente de celles de Jupiter, si Neptune n'avait pas la barbe crépue et les cheveux jetés d'une manière toute différente au-dessus du front. Voy. Mongez, pag. 3, fig. 1 et pl. 217. Neptune est armé du trident. Quelquefois ce dieu est accompagné d'un dauphin. Le plus souvent il est figuré nu et le pied posé sur

une pierre élevée, en signe de puissance. Son manteau est de couleur verte.

Orthostade. Voy. Tunique.

Pallas. Voy. Minerve.

Parasol ou Skiron. Voy. l'Autel du M. R. n° 523.

Parazonium. Voy. Épée.

Parques. Les Parques sont au nombre des divinités auxquelles les modernes se sont crus obligés de donner de la laideur. Ce caractère, que cependant quelques artistes ont évité, est autorisé par d'anciens poètes, mais non par les artistes de l'antiquité. On voit ces déesses assister à la mort de Méléagre. Leur forme est virginale, leurs têtes sont belles; elles ont quelquefois des ailes. L'une d'elles est toujours dans l'action d'écrire sur un tombeau. Pausanias nous apprend que Vénus a été nommée la plus ancienne des Parques, ce qui ne permet pas de leur donner un caractère de laideur.

Pectys. Voy. Instrumens.

Pedum. Différent du lagobolion, bâton recourbé qui servait à la chasse du lièvre.

Peplus. Voy. Manteaux.

Pixis. Voy. Coffre.

Pluton. Pluton ressemble, ainsi que Neptune, à son frère, le maître des dieux; mais il s'en distingue par un caractère de sévérité. On l'a pris souvent pour un Jupiter, à qui l'on a cru devoir donner le surnom de terrible. C'est le même dieu que Sérapis, et il est caractérisé par le *modius* ou boisseau sur la tête; mais ce caractère n'a pas toujours été observé. Ses cheveux ne sont pas arrangés comme ceux de Jupiter, car, pour lui donner un air plus sombre, on le représente avec les cheveux rabattus sur le front : sur quelques têtes de Sérapis, la barbe est séparée en deux. Voy. Mongez, pl. 3, n° 6. Voy. dans Santi-Bartoli Admiranda, le bas-relief de Pluton et de Proserpine. Cerbère est quelquefois à ses côtés. Ce dieu porte le sceptre, fourche à deux dents.

Pocillatores ou Pincernæ. Jeunes servans dans les repas. Ils étaient vêtus d'une simple tunique ajustée avec soin. Voy. le cipe du M. R. n° 137.

Poignard. Voy. Épée.

Polymnie. Muse de la mythologie et de la pantomime. Elle est représentée enveloppée d'un grand manteau et méditant. Sa coiffure est du genre du crobylus.

Préféricule. Voy. Vase.

Proserpine. Sur les médailles de la grande Grèce et de Sicile, la tête de cette déesse est de la plus grande beauté. Sur quelques médailles elle est couronnée de longues feuilles de blé.

Redimiculum. Voy. Tunique.

Rhytons. Voy. Vases.

Sacrifices. *Taurobole,* sacrifice d'un taureau.

Criobole. Sacrifice d'un bélier.

Suovetaurilia. Sacrifices d'un porc, d'une brebis et d'un taureau. Voy. le bas-relief du M. R. n° 176.

Préféricule. Voy. Vase.

Guttus. Voy. Vase.

Patère ou *disque,* pour recevoir les entrailles et le sang de la victime.

Acerra. Petit coffre de bronze carré ou cassolette servant à mettre l'encens ou les parfums. Voy. Camilli.

Camilli. Ministres portant l'acerra. Voy. au M. R. le n° 724.

Les *victimaires* sont vêtus du *limus* fixé par le *licium,* ceinture à plusieurs tours.

Épée taurobolique, destinée à égorger la victime. Il y avait au-dessous de la pointe de cette épée un crochet qui la faisait ressembler à la harpé de Persée et de Saturne.

Secerpita. Espèce de couperet de sacrifices. On le voit figurer sur les monumens.

Malleus. Masse pour assommer la victime.

Anclabris. Table de sacrifice. Voy. l'Autel sépulcral du M. R. n° 325.

Trépied ou *tripodon.* Voy. le bas-relief du M. R. n° 168. Voy. aussi le mot Table. Le couvercle du trépied s'appelait *cortina.* Voy. le vase n° 18 du M. R. et le n° 731.

Bucranes. Les bucranes étaient des têtes de bœufs écorchées et décharnées, figurées sur quelques autels ou autres monumens. Voy. l'Autel n° 30 du M. R. On y figurait aussi des *ægicranes* ou têtes de bélier.

Dorsalis. Nom donné à la draperie qu'on jetait sur le dos des victimes pour les parer. Voy. un bas-relief du M. R. n° 228, représentant une marche de victimes.

Limus. Tunique des victimaires. Voy. Tunique.

Licium. Ceinture à plusieurs tours. Elle était propre aux victimaires. Voy. Ceinture.

Le prêtre qui recevait le sang de la victime portait l'*occabus,* espèce de collier.

Autels. Voy. ce mot.

Le musée royal de Paris conserve un entablement antique n° 252, sur lequel on distingue un bucrane, un préféricule ou un guttus, l'étui qui renfermait les couteaux de sacrifice, un patère, une hache, un sympule, un grand couteau de sacrifice, un aspergillum ou goupillon, l'acerra, l'apex qui est le bonnet des pontifs, et une peau de victime.

Sagum. Voy. Manteaux.

Les Saisons ou les Heures. C'était par le nom d'heures que les Grecs désignaient les parties de l'année, et non les parties du jour. Ils appelaient aussi heures des portions de tems non périodiques et indéterminées; mais ce mot, en ce dernier sens, est étranger aux objets de l'art. Les heures ou saisons sont compagnes des Grâces; elles en ont la beauté, et quelquefois la nudité. On avait coutume de les représenter dansantes. Elles furent d'abord au

nombre de deux, parce que les Grecs ne reconnaissaient alors que deux saisons; ils en distinguèrent ensuite trois. Leur vêtement est ordinairement court comme celui des danseuses, et ne descend que jusqu'aux genoux. Leurs têtes sont couronnées de feuilles de palmier. C'est ainsi qu'on les voit sur une base triangulaire du palais Albani. Enfin les Saisons furent portées au nombre de quatre, et elles figurent en ce nombre sur une urne du même palais; elles y sont représentées de différens âges et couvertes de longues draperies. Elles n'ont pas la couronne de palmier. L'Heure du Printems a la taille et les traits naïfs du jeune âge; ses trois sœurs augmentent d'âge progressivement. Sur le bas-relief de la villa Borghèse, les Heures dansent avec les Grâces.

Matin, Midi, Soir. Les anciens indiquaient dans leurs compositions, lorsque cela était nécessaire, ces trois divisions du jour par la figure du Soleil porté sur un char. Ce char était-il placé à la gauche du spectateur, et montant vers le ciel; c'était le *matin.* Si au contraire il descendait vers la droite, il désignait le *soir.* Occupait-il dans le ciel le milieu du tableau; il signifiait le milieu du jour.

Nuit. On voit sur une lampe antique (*Lucern. fictil. tab.* 97) une femme vêtue de longs habits, qui développe son vaste manteau; elle porte sur la tête un croissant. Voy. aussi cette même figure dans Mongez, pag. 205, n° 1.

Saturne. Divinité du tems. On le représente tenant la harpé, épée recourbée ou espèce de faucille. (Voy. Épée taurobolique au mot Sacrifices.) Souvent on représente

Saturne la tête couverte d'une draperie. Voy. le trône de Saturne, n° 156 du M. R.

Scrinium. Voy. Coffres.

Silène. Père nourricier de Bacchus. On le représente ordinairement chauve, le nez écrasé, le ventre gros et les formes grasses et à bourlets. Il est couronné de lierre et tient le thyrse, le canthare, etc.; alors c'est le Silène des bacchanales. On le voit quelquefois monté sur un âne. Silène, instituteur de Bacchus, est quelquefois représenté sous la forme d'un philosophe. Autour de son thyrse est entortillé le serpent de la sagesse et de l'éternité.

Sphinx. Les sphinx égyptiens diffèrent de ceux des Grecs, en ce que ceux-ci ont ordinairement des ailes: on en trouve aussi avec des têtes d'homme à barbe. Les sphinx d'Égypte, surtout ceux d'ancien style, ont quelquefois des mains d'homme; la partie de derrière est mâle, et ils ont le sein de la femme. Ils sont aussi en général coiffés comme les statues des divinités égyptiennes à formes humaines.

Stola. Voy. Tunique.

Suppedaneum. Voy. Trône.

Syrinx. Voy. Instrumens.

Table. *Triclinium.* Table ou lit pour prendre le repas.

Tous les artistes savent quelle était la forme des lits de repas. Une foule d'écrits ont été publiés sur ce point, et les monumens en apprendront plus que toutes les descriptions.

Ferculum. Espèce de plateau de service.

Monopodion. Table à un seul pied.

Mensis tripus ou *tripodion.* Table ronde à trois pieds. On la voit souvent placée près du lit de repas et couverte de mets.

Temples. Il ne serait pas inutile aux artistes de savoir que les temples de Jupiter, de Junon, de Minerve, étaient ordinairement bâtis sur des lieux élevés; ceux de Mercure, dans le marché; ceux d'Apollon ou de Bacchus, près du théâtre; ceux de Mars, hors de la ville; ceux de Vénus, aussi hors de la ville, mais près de la porte.

Terpsichore. Muse de la poésie lyrique, de la danse et des chœurs. Elle est couronnée de laurier et vêtue comme Euterpe. Elle joue de la lyre, dont les accords animaient la danse.

Thalie. Muse de la comédie. Elle porte un masque comique et le pedum ou bâton pastoral. Sa tunique, un peu courte, indique la liberté des compositions comiques.

Toge. Vêtement civil chez les Romains. Celle d'été, *toga rasa,* était légère; celle d'hiver, *toga pexa,* était pluchée à longs poils. *Toga pura* était couleur de laine naturelle; c'était l'habit de tous les citoyens aisés. *Toga candida,* blanchie à la craie; ceux qui briguaient des

places auprès du peuple en étaient revêtus : de là le mot *candidat*. *Toga arcta et pulla*, brune, étroite et affectée aux gens pauvres.

Bordée de pourpre, la toge blanche s'appelait *pretexta*. Elle était le vêtement des augures, des pontifes, des magistrats, etc., et des jeunes gens qui la quittaient à dix-sept ans pour la toga pura.

Il n'y avait que les empereurs, les princes, les triomphateurs et les images des dieux qui pussent revêtir la toge de pourpre et ornée : les nuances de pourpre variaient.

On ne montait pas à cheval avec la toge.

Pour être plus libre dans ce vêtement, soit qu'on marchât en guerre, soit qu'on agît dans les sacrifices, on ceignait la toge à la gabienne, c'est-à-dire, que le pan de derrière, repassé pardessous le bras droit, venait envelopper le corps au-dessus de la poitrine, et était noué avec le pan de devant.

Sur les statues des olives, on voit des houppes, des lacets et des œillères servant à maintenir les dispositions particulières de plis.

Pour se couvrir la tête avec la toge, on développait les plis de l'umbo et ceux de l'épaule gauche.

Le musée de Paris possède une statue de Tibère, n° 111, remarquable par l'imitation de la toge. Voy. aussi celle d'Auguste, n° 113. Je vais répéter ce qu'on lit sur la toge, dans la description des antiques de ce musée, par M. le comte de Clarac.

D'après des recherches sur les statues vêtues de la toge, il paraît positif que, dans sa longueur, sa forme était une ligne droite soustendant une courbe qui n'était pas tout

à fait circulaire, mais un peu elliptique. La longueur de la toge était de trois fois la hauteur de l'homme, prise des épaules jusqu'à terre. La largeur, à l'endroit le plus saillant de la courbe, n'avait qu'une hauteur.

Pour se vêtir de la toge, on plaçait la partie droite sur l'épaule gauche, de manière qu'il tombait un tiers de la longueur en avant entre les jambes. La ligne droite se tournait vers le cou. La toge passait ensuite obliquement sur le dos, pardessus le bras droit; et le dernier tiers de la longueur, ou un peu moins, se rejetait pardessus l'épaule gauche, et retombait en arrière. Celui qui était sur le devant eût gêné par sa longueur; on le relevait par le haut, et il formait des plis sur le devant de la poitrine. Cette masse de plis se nommait *umbo*. Ceux qui recouvraient et traversaient obliquement sur la poitrine, formaient les *baltei* (baudriers), et on donnait le nom de *sinus* à ceux qui couvraient le milieu du corps.

Les Romains étaient très-recherchés dans l'agencement de leurs toges. Pour qu'elles formassent de beaux plis, on les assujétissait, de peur qu'elles ne se dérangeassent. Les statues en toges offrent presque toujours, à de très-légères différences près, les mêmes dispositions et les mêmes masses de plis. Voy. la statue de Tibère au M. R. n° 111, celle d'Auguste n° 100, et celle de Commode jeune n° 442.

Ce magnifique vêtement perdit de sa faveur dès le commencement de l'empire, malgré les édits qui en prescrivaient l'usage. Peu à peu la *lacerne* et d'autres costumes remplacèrent la toge.

Torches. Voy. Flambeaux.

Trépied ou Tripodon. Voy. Autels.

Tritons. « On voit à la villa Albani, dit Winckelmann, » deux têtes colossales de ces dieux marins inférieurs. » Elles sont caractérisées par des espèces de nageoires » qui forment les sourcils, et par d'autres nageoires » semblables qui passent au-dessous du nez, sur les joues » et sur le menton, et tiennent la place de la barbe. On » les voit ainsi représentés sur plusieurs urnes funéraires. » L'expression que leur ont prêtée les artistes, semble » indiquer le calme de la mer. Les épithètes qui ont été » quelquefois données à ces dieux par les poètes, n'ont » pas servi de modèles aux sculpteurs. »

Trône. Le *suggestum* était le siége royal sur lequel s'asseyait le prince pour rendre justice. Il était accompagné du marche-pied, *suppedaneum* ou *subsellium*.

Tuba. Voy. Instrumens.

Tunique. Vêtement de dessous, commun aux deux sexes. Il se mettait immédiatement sur le corps, comme nos chemises. Il consistait de même en deux morceaux d'étoffe formant un parallélogramme ou une espèce de sac, avec une échancrure pour passer la tête, et une interruption de couture pour passer les bras. Il se variait à l'infini par l'effet de la ceinture ou des ceintures; car quelquefois il était ceint en deux places plus ou moins élevées : l'une, le *strophium*, sur le sein; l'autre, la *zona*, aux hanches. Les tuniques très-amples étaient quelquefois encore fixées par le *redimiculum* et le *bracile*, espèces de ceintures

qui, passant pardessus le col et dessous les bras, se croisaient sur le dos pour serrer les plis. La tunique variait encore par le caractère des manches, qui quelquefois se formaient d'elles-mêmes de la largeur de la tunique, lorsqu'elle était très-ample. Ces espèces de manches étaient quelquefois fermées à jour par quelques boutons très-espacés. Voy. Stola. Lorsque la tunique était très-ample, une épaule pouvait être découverte, ainsi que le sein. Tombant obliquement de cette sorte, elle prenait à Rome le nom de *supparum*. Voy. la Bacchante du M. R. n° 53. Elle variait par le caractère des manches, par la manière dont s'agrafaient ou se réunissaient sur l'épaule les deux pièces d'étoffe. Celle des femmes était longue, celle des hommes finissait vers le genou; avec des manches longues et étroites, elle devenait une stola ou robe, et s'appelait *cheiridoton*.

La tunique dorienne était sans manches.

Les jeunes filles de Sparte la portaient courte et entre ouverte de côté, depuis le bas jusqu'au milieu de la cuisse; ce qui leur avait fait donner le nom de *phainoméridès* (qui montre sa cuisse).

Relevée par deux ceintures, elle était un des caractères des voyageurs.

L'*armilausa* ou *armiclausa* était une tunique courte, ouverte pardevant et parderrière, de la ceinture en bas et fermée sur les hanches. Elle se mettait pardessus la cuirasse.

Le *campestre* était un petit jupon qui s'attachait aux hanches et qui se portait sur la cuirasse. Il ressemblait à celui que portent aujourd'hui les Écossais, les brasseurs et les boulangers.

Le *limus* était une petite jupe très-courte que portaient

les victimaires. Elle était souvent garnie de franges. Voy. au M. R. le bas-relief n° 724.

Les Grecs appelaient la tunique *chiton;* les Romains l'appelaient *colobium.* C'était la tunique ordinaire des villes romaines. Elle était à manches courtes et descendait jusqu'aux genoux. Il n'était permis de la porter sans ceinture que dans l'intérieur. Parmi ces tuniques sans ceinture, il y avait la tunique de table ou pour les repas; on l'appelait *synthèse.* On distinguait aussi par le nom de *cincticulum,* la tunique courte des jeunes gens et des enfans. Voy. la statue de Mercure enfant, n° 284 du M. R.

Cheiridoton. Tunique à manches longues serrées au poignet. Elle était propre aux Phrygiens, aux Parthes. Les valets portaient souvent la tunique à manches courtes pardessus.

Le *cinctum* ressemblait au campestre, et ne montait pas jusqu'aux épaules.

La dénomination de *tunica recta* était affectée à la tunique des particuliers; mais celles des sénateurs, des consuls, des idoles, des triomphateurs, s'appelaient *laticlaves, angusticlaves,* et probablement *séméion* chez les Grecs; elles étaient décorées d'une ou de deux larges bandes de pourpre cousues, lesquelles descendaient de la poitrine jusqu'en bas de la robe. Quelquefois elles étaient décorées de *tesseres* ou morceaux carrés de certaines couleurs, et d'autres bandes enfin placées en haut ou en bas.

La *stola* était la tunique longue et à manches longues des femmes. Quelquefois les manches étaient courtes et fendues ou ouvertes, et attachées avec des petits boutons fort écartés. Voy. la statue de Messaline tenant le jeune Britannicus dans ses bras, M. R. n° 183.

Les bandes d'or qui en ornaient quelquefois le bas, s'appelait *instita.* C'était aussi le nom des bandes étroites qui se croisaient sur la jambe.

Les anciennes statues font voir aussi une bordure froncée que l'on appelait *craspedon.* Les ornemens en bordure sur les tuniques étaient de diverses espèces, et les artistes ne négligeaient pas le moyen qu'elles leur offraient d'exprimer le bord, et par conséquent le jeu et le tour de la draperie.

Les plis ajustés au moyen de la ceinture de la stola s'appelaient *stolides.*

La stola était la tunique ionienne et celle des Orientaux.

La *tunique royale* était longue, d'une moyenne ampleur, et à manches longues; elle se serrait par une large ceinture.

La *syrma* (notre symare) était plus étroite et très-longue. Elle cachait les hauts cothurnes des acteurs.

L'*orthostade,* semblable à notre dalmatique, était très-ample, à manches longues, et descendait jusqu'à terre. On la portait avec ou sans la large ceinture. Voy. quelques statues d'Apollon Musagète et certains acteurs tragiques. Voy. Erato et les Chanteurs. Voy. le Putéal n° 290 M. R. et le Sarcophage du M. R. n° 307.

Les tuniques étroites et courtes comme nos chemises étaient la *chitonisque,* l'*hypocamisium,* l'*esophorium.* On en portait quelquefois jusqu'à quatre.

Celle des femmes, et qui était sur la peau, s'appelait *interula;* la seconde, *subucula.*

Le nom général des tuniques des femmes, chez les Romains, était *indusium.*

On porta une espèce de jupe qui s'attachait sous le sein et descendait jusqu'aux genoux, comme le limus des sacrificateurs ; c'était la *castula*.

L'*exomis* était une espèce de tunique propre aux ouvriers, et dont la forme des manches ou l'ouverture différait des autres.

La *cyclade* était une tunique sans ceinture ; elle ne descendait pas plus bas que le sein. Ramenée sur la tête, elle servait de voile. Voy. Peplus.

Il y avait aussi la *syndoné*, qui était une espèce de mantelet phénicien.

Xystis. C'était le nom de la tunique, lorsqu'elle se relevait jusqu'au-dessus du genou à l'aide de la ceinture. Tel est le vêtement de Diane chasseresse. Voy. la statue de cette déesse au M. R. n° 213.

On a recueilli les noms d'autres espèces de tuniques, mais dont on n'a pu déterminer la forme particulière et le caractère.

La *subarmale*, qui se mettait sous la cuirasse, était une espèce de tunique à manches courtes, et qui descendait jusqu'aux genoux. Elle différait du campestre.

Le *campestre* se portait sans la cuirasse et s'attachait sur les hanches, comme on le voit aux boulangers et aux troupes écossaises.

L'étoffe des tuniques était quelquefois très-légère et très-diaphane, de l'étoffe enfin qu'on nommait *ventus textilis*, vent tissu, nuages de lin, tuniques de verre. La *crocote* était une tunique de soie légère, jaune et brodée ; Bacchus et les bacchantes en sont quelquefois vêtus.

Tympanum. Voy. Instrumens.

Uranie. Muse de l'astronomie. Elle est représentée traçant avec un radius sur un globe les mouvemens des astres.

Vases. *Canthare.* Vase peu profond à deux anses et consacré à Bacchus. C'est une espèce de tasse qu'on voit souvent à la main des figures bacchiques assises ou couchées, qui souvent, la tenant de l'index par une anse et renversée, semblent jouer avec cette coupe. Voy. le Vase d'onyx de la bibliothèque royale, connu sous le nom de Vase de Ptolémée. Voy. aussi le bas-relief du M. R. n° 4.

Diota. Grand vase large et plat, quelquefois pointu par le bas et à deux anses. Voy. l'Autel n° 285 du M. R.

Polubrum. Vase ou cuvette pour laver les pieds ou les mains, et qu'on tenait d'une main : l'autre main tenait la cruche ou pot à l'eau.

Rhyton ou *corne à boire.* La partie inférieure et pointue de ce vase recourbé ou de cette corne était percée d'un trou, et on s'en servait pour boire en faisant couler la liqueur de très-haut dans la bouche. Il y en avait de toutes sortes de matières. On s'en servait aussi pour verser le vin dans le canthare.

Chacun sait que nos tonneaux de bois sont d'usage moderne, et que les anciens usaient pour le vin de vases de terre plus ou moins spacieux, et d'outres.

Sympule. Petit vase à manche, qui servait à puiser le vin. Voy. au M. R. un bas-relief sépulcral n° 552.

Guttus. Vase des libations qui ne laissait couler la liqueur que goutte à goutte.

Coturnium. Vase des libations.

Préféricule. Vase des libations à large ouverture et à

anses qui se rabattaient sur les bords. Voy. le cipe de Sulp. Bassus, M. R. n° 105. Voy. aussi le n° 552. On voit souvent dans les peintures antiques ces vases entre les mains des prêtresses qui y plongent une branche de laurier ou d'autres arbres, ce qui peut faire croire qu'ils étaient en usage pour l'eau lustrale.

Vénus. Déesse de la beauté [1] dont elle est le premier modèle; elle est ordinairement nue, ainsi que les Grâces et quelquefois les Heures ou Saisons.

« Vénus, dit Winckelmann, a toujours les yeux petits » et la paupière inférieure tirée en haut; différente en » cela de Junon, dont la coupe de l'œil est grande et ar- » rondie. Quels que soient les attributs de Vénus, elle a » toujours des regards tendres, languissans, et des yeux » pleins de douceur; mais les anciens ne lui ont jamais » donné ces regards lascifs qui ne lui ont été prêtés que » par quelques modernes. Elle peut être considérée comme » la déesse de la Volupté, et non comme celle de l'Impu- » dicité.

» Vénus, le plus généralement nue, était quelquefois » drapée : telle l'a représentée Praxitèle. Sur quelques » bas-reliefs antiques, qui figurent l'enlèvement de Proser- » pine, on voit aussi Vénus drapée et la tête ceinte d'un » diadême. Quand cette déesse est entièrement drapée, » elle a deux ceintures : l'une comme les femmes la por- » taient, au-dessous du sein; et l'autre au-dessus des » hanches. »

Voiles. *Flammeum.* Voile des nouvelles mariées.

[1] Les Grecs donnaient le nom d'Aphrodite à la déesse de la beauté.

Rica. Voile dont les prêtresses se couvraient la tête. Voy. l'Antiope, bas-relief n° 212 du M. R.

Théristron. Voile transparent.

Calyptra. Ce mot signifie qui cache.

Suffibulum. Voile léger et blanc des Vestales. Son nom vient de fibula, agrafe qui servait à l'attacher.

Vulcain. Ce dieu est représenté beau et jeune sur les monumens. C'est ainsi qu'il est figuré sur une patère de bronze, dont le sujet est la naissance de Minerve. Il est coiffé du pileus.

Xystis. Voy. Tunique.

Zona. Voy. Ceinture.

CHAPITRE 140.

DE LA BEAUTÉ DE LA COMPOSITION.

Nous avons tâché d'expliquer ce qu'on doit entendre par vérité et vraisemblance dans la composition, parlons maintenant de la beauté dans cette importante partie de l'art.

Dans la beauté de la composition, nous distinguerons d'abord la beauté intellectuelle et morale, ce qui comprendra l'unité d'intérêt du sujet, les différens modes, enfin les différens sujets considérés sous le rapport de la beauté intellectuelle. Nous distinguerons ensuite la beauté optique dans la disposition du sujet, condition à laquelle se rapportent la proportion et la dimension du tableau, l'espèce de lignes qu'offrent les objets qui le composent, les groupes, les fonds, etc., et enfin le choix du point de vue.

Il s'agit de démontrer particulièrement que le peintre ne doit jamais composer et ne doit jamais produire que des sujets beaux et moralement intéressans, en sorte que non-seulement ils soient propres à exciter l'ame et l'intelligence par l'excellence de l'imitation, et à causer sur l'organe et sur l'esprit le sentiment général du beau, mais qu'ils procurent, en résultat, une utilité morale par l'effet du caractère positif et déterminé qu'ils expriment.

Avant tout rappelons ici que le sujet ne doit pas être jugé beau par le peintre, d'après l'effet vague qu'il produit dans son imagination et dans une autre langue que

celle de son art, mais bien d'après l'effet déterminé qu'il produit optiquement sur la toile où il l'a ébauché et esquissé dans l'intention de reconnaître s'il est vraiment moral et capable d'intéresser.

Enfin, s'il y a tant d'artistes qui n'imaginent, qui ne composent tels ou tels sujets que dans l'intention seulement de produire des excitations et de faire remarquer leur talent dans l'imitation, n'étant nullement occupés du désir d'atteindre le but noble et moralement utile de l'art, ne peut-on pas dire que ce sont de tels artistes qui, trop souvent, rendent haïssables les séductions de la peinture? Mieux vaudrait, leur dit-on quelquefois, que les arts ne pussent rien imiter avec expression, que de pouvoir faire des victimes par l'éloquence de leurs images; mieux vaudrait ne pas posséder les beaux-arts, que de les faire servir à corrompre l'esprit et le cœur, à accoutumer la vue aux faussetés, aux laideurs ou aux futilités, si étrangères au but moral que tous les ouvrages d'esprit doivent atteindre.

CHAPITRE 141.

DE LA BEAUTÉ INTELLECTUELLE ET MORALE DU SUJET.

Il y a une espèce d'intérêt attaché aux productions du pinceau, dès qu'elles offrent une grande vérité d'imitation, en sorte que le plaisir et la surprise même qu'elles produisent, sont appelés quelquefois du nom de beautés par les personnes étrangères à la vraie définition de la peinture. Mais le peintre qui sait apercevoir les fins de son art, se garde bien de s'en tenir à cette seule beauté résultant de

la justesse de représentation; il aspire pardessus tout à produire un grand intérêt moral, capable de charmer l'ame par l'intermède de l'organe, en sorte que par ses tableaux il fait naître et excite des idées, il élève et soutient l'esprit qui, sans certains alimens excitateurs, retomberait naturellement dans la langueur et l'affaissement, et il parvient enfin à ce terme prescrit et propre aux beaux-arts, celui d'influer moralement et utilement sur la société.

Tous les peintres devraient donc tendre à ce but philosophique; mais, comme l'observe Millin (Dictionnaire des Beaux-Arts), « le plus grand nombre d'entr'eux portent » si peu de réflexion dans le choix du sujet, qu'il est extrê- » mement rare de voir des tableaux d'histoire qui soient » vraiment recommandables en cette partie. » On ne doit pas être surpris qu'un antiquaire, accoutumé à discerner un grand sens dans toutes les productions des anciens dont il fait sa constante étude, émette une semblable critique. « Le peintre, ajoute-t-il, ne doit jamais travailler » seulement pour montrer la justesse de son dessin ou la » beauté de son pinceau, il devrait, pour ainsi dire, ou- » blier qu'il est peintre et considérer son sujet seulement » en homme réfléchi, et observer l'effet qu'il produit, non » pas à ses yeux comme artiste, mais sur son esprit. Qu'il » tâche, avant de se mettre à l'ouvrage, de dépouiller, » pour ainsi dire, son sujet de la figure et de la couleur, et » qu'il s'abandonne aux sentimens que fait sur son ame » la partie de l'ouvrage qui ne frappe pas immédiatement » les yeux. »

On se plaint tous les jours de ce que les tableaux des Guerchino, des Carravagio, des Velasquez, des Paul Vé-

ronèse, qui font une forte impression sur les yeux, ne font qu'effleurer l'ame et n'y laissent aucune trace ; on remarque à regret qu'il ne résulte jamais des compositions modernes ce doux recueillement, cette volupté intérieure, cette admiration calme, bienfaisante et durable, que l'on goûte devant certains tableaux de Raphaël et de Poussin : mais ces plaintes n'ont pas seulement trait au caractère, aux mœurs des figures et à l'excellence particulière des figures, elles se rapportent surtout à la beauté intellectuelle et morale du sujet, à l'intérêt qu'il devrait inspirer et au bien qu'il peut produire sur les spectateurs.

Au reste, est-il donc si étonnant que la plupart de nos artistes suivent une route dans laquelle ils se trouvent débarrassés du soin imposé par la philosophie de l'art ? Les préceptes publiés par Depiles sont encore les préceptes d'aujourd'hui, c'est-à-dire qu'on veut, avant tout, qu'un tableau appelle la vue et attire le spectateur. Nos peintres ne veulent surprendre que les yeux, et point l'esprit ; ils veulent forcer les regards, et laissent l'ame dans l'indifférence et l'inaction. Aussi combien dure le plaisir causé par leurs tableaux ? Un instant seulement ; quand l'œil y revient, l'esprit presque toujours s'en éloigne [1].

Il est aussi une vérité importante, c'est que le peintre doit être constamment persuadé que son tableau n'aura pas sur la toile la vivacité qu'il a dans son imagination, car l'artiste le plus habile ne peut que rarement exprimer et réaliser tout ce qu'il sent, en sorte qu'il faut que le

[1] Le peintre Pompeo Battoni, qui lui-même était plus ouvrier que philosophe, disait plaisamment au sujet du salon de Paris, qu'il était venu voir tout exprès de Rome : « Il faut, pour voir le salon, le parcourir » à cheval et au galop, et surtout ne pas s'arrêter. »

sujet qu'il se propose de traiter reste encore intéressant, lors même que l'impression qu'il a faite sur l'imagination a été affaiblie par l'imperfection de la représentation. Je sais que si cette représentation est trop imparfaite, le sujet disparaît, pour ainsi dire, et n'atteint pas l'esprit; mais je ne suppose pas ce cas.

Une autre réflexion est à faire, c'est que, quand nous examinons un tableau, les idées qu'il fait naître sont inséparables de celles qui nous rappellent l'art par lequel ce tableau a été créé; elles sont inséparables de celles qui nous représentent le génie employant l'art pour nous plaire et nous être utile. Ainsi, à la vue de la plus simple production, l'on s'occupe du génie de l'artiste, on le suit, on l'observe dans ses créations, et l'on cherche à trouver ce qu'elles ont de beau, de moral et de profitable.

Comme ensuite c'est toujours de sang-froid que le spectateur se présente devant une peinture, l'état violent ou inspiré de l'auteur lui est étranger, et il ne reçoit d'impression et n'en veut recevoir que de ce qui est heureusement imaginé, combiné et exposé dans la fin d'émouvoir même les moins intéressés au succès de tout l'ouvrage.

Les peintres ne sauraient donc apporter trop de soin dans ce choix des sujets ou des combinaisons qui peuvent déjà par eux-mêmes toucher et conduire les spectateurs à la fin morale de l'art. Un poète disait d'un autre poète: il n'ira pas loin, il n'a pas le secret. Il voulait dire celui de ne présenter que des objets, des compositions d'un grand intérêt.

Au chapitre de la définition de la peinture on a pu suivre plusieurs raisonnemens sur cette importante condition de l'art. Cependant, comme le plus grand nombre des

peintres, absorbés dans la seule difficulté de l'imitation, placent trop souvent tout le mérite et toute la perfection de l'art dans cette imitation seulement, il sera bon de développer ici certaines idées sur cette question si essentielle.

Je dirai d'abord qu'il semble juste d'attribuer à la difficulté et aux fatigues de l'exécution, le peu d'efforts qu'ont faits tant de peintres modernes dans la partie de la composition, et qu'il est fort à croire que, s'ils eussent possédé les vrais moyens de représenter, il fût arrivé que le soulagement d'esprit qui résulte de la connaissance de ces moyens sûrs et faciles, leur eût laissé plus de force et de tems pour méditer et combiner moralement les sujets de leurs tableaux. Assez de fois j'ai dit que le manque de bonnes écoles publiques était la cause de cette peine, de cet embarras, de ce chagrin que les artistes éprouvent toute leur vie, quant à l'imitation seulement, peine et incertitude qui absorbent toutes leurs facultés. Je suppose donc que de bonnes écoles leur rendraient faciles et certains les moyens d'imiter et de représenter.

Si les beaux-arts augmentent en général l'activité intérieure de l'esprit, activité qui est un des principaux attributs de la dignité de l'homme, ce n'est pas parce qu'ils représentent avec vérité des objets quelconques, mais parce qu'ils représentent avec vérité des objets intéressans et de vraies beautés morales. Les beaux-arts, en prévenant le sommeil des facultés de l'esprit, rendent déjà, il est vrai, un service important aux hommes; mais un plus grand service encore, c'est de diriger les facultés de l'ame, qu'ils ont su émouvoir, vers un but élevé et sublime: or ce but, c'est la vertu. Ce grand principe a toujours été

celui des auteurs philosophes et même de ceux qui semblent n'avoir employé pour moyens que de gracieux badinages. La Fontaine, comme Homère, s'est proposé cet objet; Horace, duquel on a emprunté l'axiôme *utile dulci*, n'en avait point d'autre. Il faut donc, pour atteindre en peinture à ce but, intéresser par la beauté morale du sujet ou de la composition, et attacher l'ame par le beau choix du spectacle. Il faut choisir un sujet qui soit fertile, comme dit Sénèque, épître 46, qui s'empare du spectateur et qui puisse exciter son esprit : *Ideò eligenda est* (*materia*) *fertilis, quæ capiat ingenium, quæ excitet, etc.*

Ne peut-on pas dire d'une peinture sans morale, ce que Maxime de Tyr dit d'une musique dénuée de sens et de paroles? « Je crains, écrivait-il, que les modulations de la » musique, bien qu'elles soient accompagnées d'une véri- » table volupté par les combinaisons de l'art, ne produi- » sent, faute de sens, d'expression et de paroles, rien de » considérable pour les voluptés de l'ame; car, si l'on » compare la volupté qui résulte de la musique avec celle » que procurent les paroles qui y sont jointes, on assimi- » lera les dernières à des alimens solides, et l'autre à l'odeur » qui émane de ces alimens. Les alimens sont très-utiles » à la nourriture, au lieu que l'odeur, en tant qu'odeur, » est la chose la plus futile et la moins propre à servir à » la nutrition (Dissertat. 28. §. 3). » Maxime de Tyr dit ailleurs la même chose des couleurs qui sont peu de chose, comparées à la beauté du sujet. Enfin on peut rappeler ici ce que dit Buffon, en parlant de l'homme, qui, selon lui, n'est pas plus raisonnable, pas plus spirituel, pour avoir beaucoup exercé son oreille et ses yeux. L'écriture emploie une expression bien forte à ce sujet, puisqu'elle dit

que le corps d'un homme sans ame, est un corps mort. Au reste toutes ces vérités ne se trouvent-elles pas expliquées dans notre théorie du beau, quand nous y avons dit que le beau pour l'esprit ne pouvait se désassocier du beau pour la vue, et que, sans l'un et l'autre réunis, il n'existait point de beau général ?

Mais, demandera-t-on, comment faire pour parvenir à discerner si un sujet est beau et intéressant ? Je n'ai rien à répondre, sinon qu'un artiste dénué de jugement, d'instruction et de sensibilité, doit renoncer à son art; que c'est à l'aide de l'ame, à l'aide de l'intelligence et de la théorie, à l'aide enfin de ce qu'on appelle le sentiment moral, qu'il saura faire un choix. Or il faut ajouter que c'est le gros bon sens qui dans ce cas est le plus efficace moyen et le meilleur juge : un esprit trop subtil, une imagination, comme on dit, alambiquée ne saura reconnaître ni choisir rien de fort et de substantiel.

Il y a donc des peintres, dont l'imagination trop active et la sensibilité trop susceptible sont continuellement exaltées, même en présence des spectacles les plus ordinaires. Un tel peintre, ainsi que le philosophe cité par Diderot, verra dans l'arbre de la forêt le mât qui doit un jour opposer sa tête altière à la tempête et aux vents furieux; dans les entrailles de la montagne, il verra le métal brut qui bouillonnera un jour au fond des fourneaux ardens, et prendra la forme et des machines qui fécondent la terre et de celles qui en détruisent les habitans; dans le rocher, les masses de pierres dont on élevera des palais aux rois et des temples aux dieux; dans les eaux du torrent, tantôt la fertilité, tantôt le ravage de la campagne; il y verra la formation des rivières, des fleuves, et

le commerce liant, les unes aux autres, les diverses nations de l'univers; il verra leurs trésors portés de rivages en rivages, et de là dispersés dans toute la profondeur des continens; enfin son ame mobile passera subitement de la douce et voluptueuse émotion du plaisir au sentiment de la terreur, si son imagination vient à soulever les flots de l'océan.

L'imagination exaltée d'un tel artiste s'est-elle frappée à la lecture de quelques passages un peu intéressans d'un roman, a-t-il été subitement ému par quelques effets de poésie, il court à ses pinceaux, il est tout de feu, et plein des héros que personne ne connaît, il nous étale avec ivresse un tableau tout de glace.

Enfin, il faut le dire, voir n'est rien, discerner est tout, et l'avantage de l'homme sublime sur le médiocre, ne consiste qu'à savoir mieux discerner ce qui convient. L'homme de sens choisit, examine de sang-froid, sans rien perdre cependant de sa sensibilité, mais il s'abandonne avec confiance à sa raison. « Il abandonne ce qui » lui paraît peu propre à être embelli : *quæ desperat tractata nitescere posse, relinquit.* (Horace. *Art poét.*) » Ainsi, en proie à son imagination il invoque la raison, et soumis à la raison il écoute les émotions de son cœur; par ce moyen il obtient le vrai et le beau, et il aperçoit des mines précieuses et fécondes là où un autre ne voit que des sujets stériles, car il sait qu'un sujet intéressant est un sujet susceptible d'exciter l'intérêt. Voilà pourquoi il ne convient pas toujours de dire en présence d'un tableau froid, que le sujet n'en était pas intéressant; il fallait dire que la manière dont il est rendu n'intéresse pas. Quoi de plus froid que ces tableaux d'Angé-

lique et Médor, de Renaud et Armide, etc.? Mais ce n'est pas le sujet qui est dénué d'intérêt, c'est la manière dont le peintre l'a exprimé. Pourquoi ces sujets sont-ils devenus froids sous le pinceau de l'artiste? C'est qu'ils sont difficiles à rendre, et que souvent les peintres ne sont pas assez savans pour discerner cette difficulté et pour en triompher; c'est que souvent aussi l'imagination trop subtile de l'artiste le rend visionnaire, et lui fait sentir dans cet ouvrage froid des expressions qui ne sont que dans sa tête et nullement sur son tableau. Ces sujets sont donc difficiles à peindre; mais ils sont intéressans, car ils offrent des situations de l'ame très-intéressantes.

C'est parce qu'on n'a point encore placé les beaux-arts, et surtout la peinture, au rang qui leur appartient, parmi les moyens nécessaires à la civilisation parfaite, que tant d'habiles artistes se sont crus autorisés à se restreindre dans le seul domaine technique et à ne déployer leur imagination et leurs efforts que dans cette partie subalterne de l'art. Les critiques de quelques gens de lettres à ce sujet ont peu inquiété les peintres, parce qu'ils ont cru devoir conclure du peu de connaissance technique de ces critiques, que leurs observations sur la partie métaphysique de l'art n'auraient jamais de consistance. Cependant, si les artistes connaissaient mieux les hommes, le monde et les belles-lettres, ils considéreraient avec quelqu'égard les regrets de certains critiques passionnés pour les hautes idées et les beautés de la composition. Ces artistes rougiraient à la fin de n'avoir point de semblables penseurs pour approbateurs, et ils reconnaîtraient qu'il ne suffit pas de plaire à une secte d'amateurs bornés, mais qu'il s'agit de plaire aux hommes instruits, philoso-

phes et vraiment éclairés. Au reste tous les écrits des gens de lettres sur les arts ne sont pas exclusifs et injustes, et plusieurs auteurs, tout en blâmant les défauts et les manières triviales et fausses des compositions de tant de peintres, savent reconnaître et apprécier, par exemple, l'artifice du coloris et la disposition des masses, les calculs dans les oppositions, ainsi que les moyens d'obtenir l'énergie, la suavité et l'éclat. Je crois que les observations de George Forster sont dans ce cas, et c'est être, je pense, utile aux artistes que de leur communiquer ici ce que cet auteur a dit de Rubens dans le livre intitulé Voyage philosophique et pittoresque dans la Flandre, le Brabant, la Hollande, etc., fait en 1790, ouvrage traduit en français par C. Pongens. Il est vrai que souvent cet écrivain, ami des contrastes, après avoir critiqué certains morceaux, croit devoir passer immédiatement à l'admiration, et que souvent il rêve certaines qualités merveilleuses desquelles il n'était pas aussi habile juge qu'il est poétique déclamateur : mais en général il raisonne juste et en philosophe indépendant, ne cherchant point à complaire à cette foule de louangeurs de routine. Il se plaint donc surtout du mal principal, c'est-à-dire du manque d'élévation et de génie dans les productions prétendues belles de quelques-uns de nos soi-disant grands maîtres.

Voici ce qu'il écrivait sur le fameux tableau du jugement dernier, qu'on voyait dans la galerie de Dusseldorf: « D'après toutes ces données, le tableau de Rubens est-il » un chef-d'œuvre? Non. Ce n'est point une muse qui » inspira cette composition à l'artiste. A la fureur Dithy- » rambique qu'il a répandue sur l'ensemble, à ces groupes » d'hommes qui s'entortillent autour les uns des autres,

» comme des reptiles durant les glaces de l'hiver, à ces
» masses confuses de membres qui se croisent en tout
» sens et qui donnent à ce tableau l'aspect d'un marché
» de cannibales, on croirait que le peintre a voulu repré-
» senter cette foule de bacchantes sauvages et cruelles
» qui, outrageant les lois de la nature et livrées aux fu-
» reurs de leur dieu, déchiraient les membres d'Orphée,
» le créateur de l'harmonie.... En vérité, lorsqu'on exa-
» mine les productions des modernes, on sent combien
» elles seraient pauvres et dénuées d'invention poétiques,
» si nos artistes n'avaient trouvé chez les Grecs des maî-
» tres et des modèles... C'est pour s'en être écarté, que
» Rubens a entièrement manqué la figure du Christ, en
» donnant à cette figure principale un empâtement, une
» physionomie flamande, qui certes est de tous les airs
» de tête celui qui convient le moins à un dieu. L'élévation
» théâtrale du bras droit rompt toute l'harmonie de cette
» figure, et lui ôte une partie de sa dignité. Tout en elle
» annonce le mouvement et l'action, quoiqu'elle soit re-
» présentée assise. Sa main gauche semble prête à frap-
» per, le pied gauche paraît avancer pour marcher, le
» pied droit est en arrière, la tête penche sur la droite;
» la draperie, qui est également jetée sur l'épaule et sur
» le dos, est élevée par le vent. Cette attitude lui ôte ce
» calme auguste et imposant qui convient à la justice
» suprême et à la suprême bonté. Le juge le plus ter-
» restre, assis sur son tribunal, rougirait de cette conte-
» nance.

» Je conçois que l'intention de Rubens a été de pro-
» duire par cette suite de mouvemens, un grand effet sur
» les spectateurs, mais il s'est trompé; il a substitué le

» mouvement de la passion au mouvement de l'ame : au
» lieu de nous enflammer, je trouve qu'il nous refroidit
» par ce genre déclamatoire.... J'ajouterai encore que
» l'invraisemblance semble avoir été portée jusqu'au com-
» ble, lorsqu'on réfléchit que les figures de Rubens sont
» aussi matérielles, aussi charnues dans ce tableau que
» dans toutes les autres compositions du même maître.

» Vainement chercherait-on ici ces émotions sublimes
» et terribles, si naturelles au cœur de l'homme dans un
» jour où se décide le sort de tous les humains, et cette
» joie ineffable, et cette reconnaissance passionnée des
» bienheureux, et l'expression extatique de l'amour divin,
» et enfin la touchante rencontre des élus et des condam-
» nés, lorsqu'ils se mêlent pour un destin si différent :
» il n'y a aucun de ces traits de maître dont Klopstock
» a su animer son poème sublime du Messie. Comment
» le spectateur peut-il s'intéresser à ce groupe de figures
» qui montent et qui descendent ? Que lui importe qu'elles
» arrivent à leur destination ? Comment pourrait-il s'inté-
» resser assez à aucune d'elles, pour partager leur dése-
» poir ou leur félicité ? Parmi les élus, il n'en existe aucun
» qu'on puisse préférer et qui puisse exciter l'intérêt ou
» la surprise ; il n'y a aucun des damnés sur le front duquel
» soit imprimé ses crimes avec le sceau de la réprobation ;
» aucun enfin sur la chute duquel on puisse répandre les
» larmes de l'attendrissement.

» A peine trouve-t-on, parmi cette foule d'objets entre-
» mêlés et confus, une belle tête d'ange ; mais plus elle
» est belle, plus elle appelle sur le reste la sévérité de la
» critique. Quant au froid Michel et à ses compagnons
» qui frappent à contresens sur les coupables, avant même

» que le juge souverain de l'univers ait achevé de prononcer sur leur arrêt, je laisserai les moins connaisseurs » juger de cette milice céleste. Comment Rubens n'a-t-il pas donné un plus grand essor à son génie, lorsqu'il » a conçu la scène imposante de Dieu jugeant le genre » humain? Le moment où toute la création s'amoncèle, » s'organise de nouveau, se transforme, où commence » l'empire du possible, où il inonde l'imagination, où des » milliers de siècles se présentent escortés de leurs événemens, des causes et de leurs effets, où les mystères » se dévoilent, où le masque tombe, où paraît l'homme » dans tout l'éclat de sa divinité; cet instant imposant et » terrible ne lui a fourni que deux scènes vagues, deux » seules oppositions! Les bornes de l'art sont-elles donc » aussi resserrées, ou bien ne serait-ce ici que les bornes » du génie de Rubens?

» Quoique j'aie parlé avec éloge de la correction de » certaines figures, je n'ai pas prétendu louer en général » la partie du dessin de cette vaste composition. L'œil de » l'anatomiste n'y voit au contraire qu'une connaissance » superficielle de la structure des parties du corps humain. Le feu de la composition ne peut aucunement » justifier cette incorrection; car la vraie grandeur de » l'artiste se trouve là où les facultés virtuelles rassemblées et réparties avec mesure, ne forment pas simplement une explosion fugitive qui disparaît sans avoir laissé » des traces visibles de sa présence. Ainsi l'artiste doit pouvoir donner à la foule encore sauvage et inasservie, dans » les objets que lui présente son imagination, un frein qui » la dirige; il doit enfin, par son art, forcer ses sujets à » s'embellir et à s'épurer sous ses mains dominatrices.

» ... Ce n'est donc point la beauté qu'il faut chercher
» dans les formes de Rubens; la beauté est fille de la
» proportion... Parmi les plus zélés admirateurs de Ru-
» bens, il s'en rencontrera à peine deux ou trois qui pour-
» raient supporter la vue des divers objets de la nature,
» tels que cet artiste les a peints... L'épaisseur des con-
» tours, la morbidesse des chairs, l'absence absolue de
» cette délicatesse angélique et de cette élégance, sans
» lesquelles une figure ne peut être ni noble ni svelte,
» afflige mes yeux et mon goût... Enfin ces chairs, malgré
» toute leur fraîcheur, ne sont-elles pas maniérées? Mais
» ce n'est pas la première fois qu'on voit parmi nous
» qu'un grand peintre n'a tiré de son génie que des con-
» ceptions exagérées et gigantesques. »

Voici maintenant un plus agréable portrait de Rubens; c'est de sa propre image qu'il s'agit. Forster ne fait que décrire cette peinture, mais il la décrit en excellent poète de portraits. Ayant pu étudier moi-même ces différens ouvrages de Rubens, j'affirmerai que l'exacte vérité règne dans l'une et l'autre description, et la plus heureuse critique dans ces diverses observations.

« Mais combien Rubens est admirable, lorsqu'il daigne
» employer ses pinceaux à de simples portraits! Il saisit
» l'ensemble avec tant de précision et tant de bonheur!
» Jamais je ne pourrai concevoir comment un artiste qui
» s'identifie si profondément avec une autre essence que
» la sienne, manque souvent le but de l'art dans ses pro-
» pres créations. (Cette réflexion remarquable justifiera tous les critiques qui attribuent le maniérisme des peintres d'histoire à leur oubli de la nature et de la vérité, ou à leur insouciance, ou bien à leurs pauvres moyens pour l'exacte

représentation. Qui sait très-bien rendre un portrait, est bien près de pouvoir rendre les mœurs et les passions.)
» Rubens s'est peint lui-même avec sa première femme:
» la tête de l'artiste respire le génie; son air, sa taille,
» ses vêtemens sont de l'élégance la plus recherchée. Si
» Rubens s'est vu ainsi (et ce portrait porte tous les signes
» d'une ressemblance fidèle), cet artiste devait être le
» plus noble, le plus grand et le meilleur des hommes.
» Aucun de ses ouvrages ne peut donner de lui une idée
» aussi élevée que cette belle imitation de ses propres
» traits. Il est représenté assis et dans la fleur de l'âge;
» ses yeux couverts lancent des flammes à travers les om-
» bres de ses brunes paupières; on lit sur son front la
» richesse, et je pourrais peut-être dire aussi l'irrégula-
» rité de son génie; son ame paraît occupée de toute autre
» chose que de peinture. Sa jolie femme est assise plus
» bas que lui; leurs mains sont entrelacées, et ces mains
» sont d'une beauté admirable. Les têtes sont peintes avec
» une égale vérité : le grand homme qui réunissait au
» génie de l'artiste les talens du politique consommé; qui,
» tantôt envoyé à la cour de Philippe III, tantôt chargé
» par lui de le représenter à celle de Charles Ier; l'homme
» qui reçut une éducation si soignée, si brillante, pouvait-
» il s'allier à une femme dénuée de grâce et de beauté?
» Mais que voulait-il exprimer par ces mains entrelacées,
» ces accessoires champêtres, ce chèvrefeuille couvert de
» fleurs balsamiques qui s'élève en serpentant et forme
» sur leur tête une ombre légère, etc.? » Cette question faite ici par l'admirateur de ce beau portrait, prouve de nouveau que rien n'intéresse en peinture, s'il n'offre une idée morale, positive, claire et frappante. Mais plus d'une

fois Rubens, par des emblêmes assez obscurs, a voulu étaler son imagination, et a oublié les fins de l'art, c'est-à-dire, le plaisir et le profit du spectateur.

Ainsi donc, que les artistes qui détestent si fort ces critiques indépendans et sévères des ouvrages sans philosophie, ne s'en prennent pas à l'esprit dénué de goût, à l'esprit exclusivement littéraire de ces critiques dont le nombre est fort grand; mais que ces artistes reconnaissent que cette prévention et cette critique sont provoquées par ces mille et mille tableaux vicieux, indécens, laids, sans beauté morale, et trop souvent faits pour rendre haïssable l'art qui les produit, et cela, malgré le mérite et la facilité de l'imitation. Pourquoi, dans l'antiquité, n'a-t-on point lancé de pareils anathêmes contre la peinture, si ce n'est parce que la beauté et l'utilité étaient le but des artistes? C'est donc par les artistes seuls, et non par lui-même, que l'art peut devenir ou un poison, ou un secours bienfaisant; ce sont les images dangereuses de tant d'artistes modernes qui ont fait penser que la peinture était un art dangereux, de même que les heureux choix, les belles pensées morales des Timanthe, des Euphranor, des Aristide, des Apelle et des Timomaque, avaient convaincu toute l'antiquité de l'utilité de la peinture.

Ici opposons un moment les anciens aux modernes, et laissons parler l'admirateur le plus sincère et le plus éclairé qu'aient eu les peintres grecs parmi les écrivains modernes.

« Si Praxitèle est loué par Diodore de Sicile, dit Webbs, » pour avoir fait passer sur le marbre toutes les passions » de l'ame humaine, Pline attribue la même habileté au » pinceau d'Aristide. Il n'est pas probable que des hommes

» de lettres, des hommes de goût, qui sentaient, qui admi-
» raient le caractère divin de l'Apollon, la beauté et la
» délicatesse de la Vénus, ou l'expression admirable du
» Laocoon, eussent célébré dans les ouvrages de leurs
» peintres ces mêmes beautés, si elles n'eussent pas été
» attrayantes au même degré. Pline, dans sa description du
» fameux tableau du sacrifice d'Iphigénie, peint par Ti-
» manthe, remarque que l'artiste ayant épuisé tous les
» traits de l'affliction, en peignant les assistans et parti-
» culièrement Ménélas, couvrit d'un voile le visage du
» père, dont il désespérait de pouvoir rendre la douleur. »

Les observations que publie Webbs sur plusieurs tableaux grecs célèbres, sont excellentes. Néanmoins, je crois qu'il reste à considérer ces chefs-d'œuvre sous le rapport du caractère moral et distinct, que j'ai signalé comme étant essentiel à l'art.

Aucun monument ne nous ayant conservé cette composition de Timanthe, il semble que nos conjectures sur le point qui nous occupe ici, ne peuvent être que vagues. Cependant il est à croire que l'affection paternelle et la tendresse désespérée d'une mère devaient être le sentiment moral dominant dans ce tableau ; et, comme les oppositions sont un moyen efficace que n'ont jamais négligé les grands compositeurs, dans la vue de mieux exprimer l'unité des sujets ou des caractères, Timanthe avait nécessairement tiré un grand avantage et du sentiment religieux qui faisait respecter cette tragique sentence, et du sentiment de résignation filiale offert par la victime. Le visage caché d'Agamemnon doit nous sembler une convenance plutôt qu'une impuissance du peintre ; car, si celui-ci eût voulu réaliser sa pensée sur cette tête royale, il y

eût réussi aussi bien que pour les autres. Mais Clytemnestre, Ménélas et plusieurs témoins, exprimaient à un haut degré l'affliction, en sorte qu'au lieu d'affaiblir le spectacle moral, c'était le compléter que de soustraire à la vue ce visage abîmé par la plus forte douleur que puisse ressentir un père qui considère l'obéissance aux dieux comme le premier des devoirs, et qui regarde le plus douloureux des sacrifices comme une loi imposée à un roi, dès que le salut de son peuple dépend de ce sacrifice, quoiqu'il soit presque surhumain [1].

« Si l'ingénieux Timanthe, continue Webbs, nous laisse » à concevoir une idée qu'il n'avait pu exprimer, Aristide » dans un autre tableau en exprime une qui est au-delà » de toute conception : c'est dans la peinture du sac d'une » ville, où l'on voit une femme expirante d'une blessure » qu'elle avait reçue au sein, repousser son enfant qui » cherchait ses mamelles ; on aperçoit sur le visage de » cette mère la crainte que, son lait étant tari, son enfant » ne suçât du sang.

» Jusqu'où ce peintre n'avait-il pas porté l'étude du » cœur humain, pour pénétrer ainsi dans ses replis les » plus profonds ? Quel art ne fallait-il pas pour concevoir » et faire sentir ces mouvemens de l'amour maternel au

[1] Deux raisons détournent de l'idée que ce fut par impuissance de talent que Timanthe voila la tête d'Agamemnon. La première, c'est que le costume ou les usages l'exigeaient, et surtout sur la personne d'un roi et dans une telle situation ; en effet, ce prince eût pu paraître manquer ou au respect dû aux dieux ou à lui-même, en faisant voir au peuple l'expression de son visage. La seconde raison, c'est que Timanthe avait pour modèle Sophocle, qui représenta Agamemnon gémissant, détournant la tête, versant des larmes et se couvrant le visage d'un voile, lorsqu'il aperçut sa fille s'avançant vers le lieu où elle devait être immolée.

» milieu des douleurs, et cette tendre inquiétude au mi-
» lieu des horreurs de la mort? » Ce fut vraisemblablement ce tableau qui donna lieu à l'épigramme suivante de l'Anthologie : « Succ, enfant infortuné; suce pour la
» dernière fois le sein que t'offre encore une mère expi-
» rante, frappée d'un fer meurtrier; elle rend le dernier
» soupir, et son amour maternel est prévoyant jusque
» dans les bras de la mort. »

L'évidence du caractère moral et distinct de cette composition sera remarquée de tout le monde. Il s'agit de ce sentiment inhérent à la nature des mères, de cette affection si tendre et si violente qui offre un spectacle intéressant pour toute l'humanité, affection douce et profonde, amour qui chez une mère cause le désespoir et la mort, lorsqu'on la sépare du tendre objet de toutes ses sollicitudes, tendresse pleine de charmes, le plus bel ornement dont une femme puisse être décorée.

Le Philoctète de Parrhasius offrait l'image la plus terrible du désespoir et d'une douleur dévorante. La description que nous en donne un ancien poète de l'Anthologie et l'éloge qu'il fait du peintre, ont toute la simplicité et toute l'élégance qui étaient particulières aux Grecs. « Pour peindre le Philoctète, il fallait, dit-il, que
» Parrhasius l'eût vu dans les plus vifs accès de ses dou-
» leurs : des larmes pénibles roulent dans ses yeux arides,
» et le même déchirement extérieur le tourmente encore
» dans son portrait. O mon ami, vous avez montré bien
» du talent en rendant cette peinture vivante; mais fal-
» lait-il ainsi prolonger au-delà même du trépas les lon-
» gues souffrances de ce héros? »

Si nous n'avions pas des modèles antiques propres à

nous faire connaître la doctrine morale des artistes grecs, lorsqu'ils avaient à représenter la douleur héroïque, nous serions tentés de voir dans cette peinture les mêmes expressions de souffrance que dans les images de Prométhée, puni pour sa présomption et ses ruses envers Jupiter. Mais Philoctète est moins une image du juste courroux des dieux qu'une image de la force morale qui, chez les héros, les fait noblement lutter contre la douleur. N'avons-nous pas aussi à contempler ce Laocoon enlacé avec ses deux enfans par les corps glacés de deux énormes serpens qui déchirent son flanc pour y lancer leur mortel venin? Cependant on voit, comme le dit si bien Winckelmann, nager la compassion dans les yeux de ce malheureux père en proie à toutes sortes de douleurs. Tout ce spectacle atteste la noble fermeté de son ame et la dignité de l'homme, en même tems qu'il atteste la toute-puissance des dieux. Philoctète, Laocoon et Prométhée étaient donc de ces fables morales qu'il n'eût pas été permis aux artistes de dépouiller de leur moralité. Webbs dit au sujet de ce tableau : « Quand la terreur se trouve jointe à la com-
» passion, le drame de la peinture est parfait. »

Passons au tableau si célèbre d'Ajax, peint par Timomaque. Notre observateur se contente de citer quelques auteurs qui ont parlé de ce chef-d'œuvre. « Un farouche
» dépit, dit Ovide (Trist. 3), éclate sur le visage d'Ajax. —
» On ne peut sentir, dit Philostrate (*Vit. Apoll. Cap.* 10),
» tout le mérite de ce tableau où Ajax est représenté
» furieux contre lui-même, si l'on ne se met bien dans
» l'esprit sa situation, lorsqu'après avoir mis en pièces les
» troupeaux de la Troade, il s'arrête désespéré et prend
» la résolution de se tuer lui-même. » Il est à remarquer

que le peintre ne l'a pas représenté égorgeant les béliers qu'il prenait pour les chefs des Grecs, le sujet moral eût peu ressorti de ce choix, mais bien lorsque ses traits et son attitude pouvaient annoncer éloquemment la honte d'une fureur insensée et l'égarement d'un cœur désespéré. La compassion opposait encore ses couleurs dans ce sujet. L'auteur d'une épigramme de l'Anthologie dit : « Ajax » doit plus à Timomaque qu'à son propre père. L'art a » dérobé à la nature ses traits. Ajax ! Le peintre te vit » dans l'égarement du désespoir ; toute ta fureur s'empara » de lui et conduisit son pinceau ; il a confondu ses larmes » avec les tiennes, et a rassemblé en toi tous les caractères » de la douleur. »

Le tableau de Médée égorgeant ses enfans, autre chef-d'œuvre du même peintre, fait encore recueillir à Webbs les citations suivantes, qu'il emprunte à l'Anthologie. « Timomaque, pendant que son pinceau traçait la cruelle » Médée partagée par la jalousie et l'amour maternel, dut » éprouver mille tourmens pour exprimer ces deux mou- » vemens, dont l'un respire la fureur et l'autre l'attendris- » sement. Il les a exprimés tous les deux heureusement. » Regardez ce tableau : on voit la menace éclater à travers » les larmes et la vengeance, et subsister avec la pitié. » C'est assez pour moi de cette perplexité, s'est dit le sage » artiste ; verser le sang de ses enfans convenait à Médée, » et ne convient point à la main de Timomaque.... Le » même sujet est rendu encore avec beaucoup d'esprit » dans l'épigramme suivante (Anthol. Liv. 4) : Quel est » l'artiste, ô Médée ! qui a exprimé dans cette image tes » injustes fureurs ? Quelle main a fait passer dans ton » portrait toute ta barbarie ? Tu y respires encore le meur-

» tre de tes enfans. Y a-t-il donc quelque nouveau Jason,
» y a-t-il une autre Creuse qui irrite tes ressentimens?
» Détestable parricide, même sur ce tableau tu inspires
» la terreur, et cette figure est empruntée de tout l'em-
» portement de tes passions forcenées. »

Remarquons de nouveau que dans ce chef-d'œuvre du pinceau, Timomaque avait employé avec adresse les oppositions et l'artifice de la compassion; car on voyait ces enfans sourire sous le poignard de leur mère. Quelques artistes crurent même devoir représenter Médée indécise sur l'exécution de sa vengeance... N'est-ce pas la même doctrine que je rappelle ici, qui occupait, qui animait le génie de ces artistes? N'est-ce pas le besoin d'un caractère dominant, d'un trait moral et déterminé, d'un spectacle touchant, pathétique et instructif à la fois? Ne voyait-on pas dans ces images philosophiques les effets tragiques, les résultats funestes de la jalousie portée à son comble? Cette tête de Médée, la plus belle des princesses de la Colchide, et si belle qu'elle le disputa à Thétis, devait offrir une leçon qui pénétrait toutes les ames. Ce combat manifeste, entre la pitié maternelle et la fureur de la vengeance, rendait plus affreux le spectacle de cette funeste catastrophe. Médée, absolument insensible aux cris de la nature, n'eût plus été une mère. Il nous fallait voir une mère, mais étouffant par l'excès de la fureur et par l'atrocité de sa jalousie, tous les sentimens qui combattaient encore dans son cœur.

Webbs finit par dire : « La supériorité que j'attribue
» aux anciens dans la comparaison de leur mérite avec
» celui de Raphaël, n'est point du tout injurieuse à ce
» dernier. Je ne fais que le placer dans son véritable point

» de vue. Les épithètes de grand, de divin qu'on lui pro-
» digue constamment, annoncent tous les points de la
» perfection; elles pourraient donc nous induire, et nous
» induisent souvent dans de mauvais jugemens.

» Si vous y faites attention, vous verrez que les expres-
» sions de Raphaël parlent plus à l'esprit qu'aux passions,
» et qu'elles sont plus admirables par leur variété que par
» leur force; qu'elles ont peu de pathétique et de su-
» blime; qu'enfin les images qu'elles laissent après elles
» s'effacent de l'esprit du moment que l'œil perd de vue
» ses tableaux. Il n'en est pas de même de ceux de Timo-
» maque et d'Aristide : les impressions qu'ils font sur
» nous frappent l'ame fortement; elles la dilatent comme
» les éclats de la musique de Boranello; elles l'agitent et
» l'éveillent comme les symphonies de Giomelli; et l'on
» pourrait dire de ses expressions, ce qu'on disait de l'élo-
» quence de Périclès, qu'elles laissent dans l'ame leur
» aiguillon. »

Après cette réflexion sur la nécessité de rendre la composition intéressante et moralement belle, et avant d'entrer dans l'analyse des moyens propres à faire parvenir à ce but moral de l'art, expliquons-nous plus particulièrement sur cette importante condition. Toutes ces observations ne sont point des subtilités, puisque notre but est de prouver que l'artiste doit s'élever au-delà de l'image, et dire plus que ne dit à lui seul le sujet du tableau. Si quelques écrivains se sont complu dans des idées alambiquées, cela ne doit point prévenir contre ces recherches vraiment essentielles à la théorie, et on ne doit point les assimiler aux efforts de quelques esprits visionnaires, tels que celui qui, en examinant une statue de La Fontaine,

vient de s'efforcer tout récemment de chercher quelle fable ce poète était censé composer, lorsqu'il était dans l'attitude représentée par cette statue.

Bien qu'on accorde volontiers que la composition doive être intéressante et belle, et qu'elle doive toucher et émouvoir, on n'a point, ce me semble, réfléchi assez profondément sur cette condition. Le plus souvent l'artiste et le spectateur se contentent de sujets propres à exciter la curiosité, à tenir l'ame en action; de sujets susceptibles d'une imitation frappante, quelquefois surprenante; de sujets enfin beaux, parce qu'ils sont d'un grand choix, et beaux, parce qu'ils plaisent aux yeux et offrent des spectacles charmans, nobles et inaccoutumés, quoique très-vraisemblables. Mais je dis qu'on ne doit pas s'arrêter là; toute la condition du beau intellectuel dans l'art libéral de la peinture ne serait pas remplie, et la condition du beau dans la composition resterait incomplète. Que faut-il donc de plus? Il faut atteindre l'objet moral, le but moral; il faut que ces spectacles, ces imitations frappantes, ces objets intéressans et qui nous émeuvent, nous deviennent positivement utiles, je veux dire moralement utiles. J'ai déjà cherché à le démontrer, mais ici je dois expliquer comment et de quelle manière la composition doit être utile dans les tableaux.

Qu'on parcoure la série des plus célèbres compositions modernes en peinture, et on n'apercevra que très-rarement une intention philosophique dans les auteurs de ces compositions. On rencontre beaucoup de sujets mythologiques ou héroïques, plus ou moins intéressans par la manière élevée dont ils ont été conçus, mais presque jamais intéressans par le caractère définitivement moral qui devrait

les faire remarquer. Les peintres semblent n'avoir point encore aperçu et reconnu le but. Il ne suffit pas de bien rendre le sujet, il faut que ce sujet devienne le moyen certain d'atteindre à ce but. Souvent il y a une fin morale dans le sujet lui-même, et dans ce cas on atteint le but en rendant bien ce sujet; mais le plus souvent ce sujet ne sert à rien et ne démontre rien moralement, parce qu'il reste simplement historique ou mythologique, ou religieux. En effet, outre qu'il doit remplir l'objet de la religion, l'objet de l'histoire ancienne, moderne, mythologique, etc., et être déjà utile par ce premier moyen, il doit plus positivement encore être utile par son caractère général et distinct de moralité.

Prenons un exemple. Si l'on représente Diane visitant le bel Endymion, il ne suffira pas de peindre de belles figures, un site frais et faiblement éclairé par l'aube du jour, par cette lumière croissante qui dissipe et chasse la nuit devant elle; il ne suffira pas d'intéresser par l'imitation et par la beauté des formes ou même par la propriété des figures; il faut avant tout concevoir moralement ce sujet, c'est-à-dire, il faut que ce sujet représente une vertu morale quelconque, une vertu dont le spectacle nous fasse quelque bien, en nous la faisant estimer, aimer et chérir : or le caractère, dans ce cas-ci, sera celui de la chasteté dans les amours. Qu'un érudit vienne démontrer que ce commerce de Diane avec Endymion a fait considérer cette déesse par certains mythologues comme ayant perdu sa virginité, que ce même érudit exige dans ce tableau tout ce qui rappelera un jeune prince astronome épris lui-même de la beauté de Diane qu'il rendit mère de plusieurs filles, toutes ces sa-

vantes considérations ne doivent point détourner le peintre du but moral. Diane sera donc représentée comme un modèle de l'amour chaste et pudique; tout son geste, toute sa personne retracera la virginité et l'innocence; son empressement et sa retenue, son sourire décent et la grâce noble avec laquelle elle contemple le jeune berger endormi, tout rappelera vers ces idées de chasteté et d'amour virginal. Endymion indiquera dans son sommeil les méditations d'un jeune héros; le mouvement aisé de son jeune corps élégant et robuste, sa coiffure belle, mais sans apprêt, fixera le mode que tout adolescent doit se proposer dans sa grâce naïve et dans son noble abandon.

Une foule de tableaux appelés chefs-d'œuvre ne disent rien à l'ame, parce que le peintre n'a pas conçu ce qu'ils devaient dire. La plupart des peintures de l'histoire chrétienne ne sont respectables que par le sujet, mais elles ne disent rien de plus que le sujet, et le plus souvent elles le rendent mal. Quant aux compositions mythologiques, que nous importe cet Hyacinthe blessé à mort par Apollon? Que nous importe cette Vénus badinant avec l'Amour, cette Déjanire portée sur le dos d'un centaure fuyant sur les flots, si rien de moral n'est évidemment offert par ces peintures? Je ne dis pas qu'il faille renoncer à de tels sujets; je dis qu'il faut les rendre moraux, les considérer comme un moyen d'atteindre à un but moral et utile; je dis que, s'ils ont intéressé dans l'antiquité les mythologues, s'ils étaient utiles par cette seule fin, s'ils retraçaient respectueusement leur histoire religieuse, il fallait de plus, pour les anciens, comme pour nous, qu'ils retraçassent quelques vertus attrayantes et quelques vices haïssables; je dis que, si les arts sont frères et se donnent la

main, c'est qu'ils s'acheminent vers la même fin. La comédie et la tragédie doivent peindre et corriger les mœurs; tel est aussi le but de la peinture. Or, par peindre les mœurs, on ne doit pas entendre seulement les mœurs particulières à tel ou tel personnage, mais les mœurs quelconques déterminées, c'est-à-dire, un caractère moral dominant dans le tableau.

Remarquons bien que dans presque toutes les compositions antiques, il y a plus que le sujet; je veux dire que le sujet cache un sens philosophique que se proposaient les sages qui veillaient sur les arts. Ce sens caché suffisait quelquefois, et le but était atteint; mais en conscience qu'y a-t-il de moral ou même seulement de profond dans la plupart de nos tableaux, qui ne servent qu'à rappeler des sujets écrits, et qui même les rappellent le plus souvent d'une manière fausse et bizarre?

Si j'avais un déluge à peindre, je ne choisirais donc pas pour personnages des mères tendres et désespérées, des fils pleins de piété pour leurs pères; ce spectacle, à mon avis, tendrait à faire haïr la divinité par les gens sans religion, par les matérialistes qui ne comptent pour rien la justice du ciel : je mettrais au contraire en évidence un petit nombre d'êtres qui exprimeraient la dureté de leur cœur, le vil orgueil et leur méchanceté, et le déluge paraîtrait un châtiment mérité. Si j'avais à représenter un incendie, je ferais voir ou une mère sauvée et bénissant le ciel en embrassant son enfant, ou je placerais à l'écart et sur le premier plan l'auteur de l'incendie feignant le désespoir, mais laissant voir au spectateur le rire féroce de sa joie. Le supplice de St Laurent retracerait la sérénité que produit la foi, tandis que la peinture d'un auto-

dafé ne peut que faire frémir, puisqu'il rappelle l'incertitude du jugement des hommes. Si cependant on avait à peindre le supplice du feu, la figure de l'incendiaire cité plus haut, conviendrait au personnage condamné. Comparez la description des tableaux de nos musées avec celle des statues et des bas-reliefs antiques : toujours dans les descriptions de ces derniers, on indique la convenance, le caractère, etc.; dans les tableaux de nos musées au contraire, on ne peut citer que des faits, des idées historiques ou religieuses, mais n'atteignant point à ce but moral qui devrait être celui de tous les artistes.

Je viens de dire que dans les compositions des peintres de l'antiquité il y a plus que le sujet; j'ajouterai ici une autre idée, c'est que les mœurs étaient redevables aux arts mêmes d'une foule de caractères que les artistes très-philosophes avaient déterminés dans leurs ouvrages. En effet, s'agissait-il du geste; c'était dans les compositions des peintres et des sculpteurs qu'on allait emprunter les attitudes belles par leur décence, leur propriété, leur grâce et leur dignité. Aussi ces attitudes se propagèrent-elles et devinrent-elles consacrées. S'agissait-il de vêtemens et de la manière variée de les porter, de les ajuster; les artistes offraient encore aux mœurs des modèles de convenance et de beauté. Quant aux accessoires, quant au style simple et grand, quant aux divers modèles enfin, les arts en étaient la source et en fondaient les types. Aussi en quelle considération n'étaient-ils pas ces beaux-arts en ces tems fameux, et quel jugement, quelle instruction, quelle vertu n'admirait-on pas chez les statuaires et les peintres! Mais, redisons-le, que nous apprennent tous nos tableaux en général, qu'offrent-ils aux mœurs,

en quoi peut-on dire qu'ils servent de leçons et de modèles à la société ?

Je conclus que l'art de composer en peinture est une des plus belles fonctions de l'esprit humain, soit qu'on considère la composition sous le rapport de l'intelligence que manifeste l'artiste, soit qu'on la considère sous le rapport des avantages que l'ame ou les mœurs peuvent retirer de son influence.

CHAPITRE 142.

DE LA GRADATION ET DE LA VARIÉTÉ D'INTÉRÊT DANS LA COMPOSITION.

Nous avons dit que l'unité produisait la variété, et de plus, que le nombre plus ou moins grand d'objets était prescrit par la convenance, en sorte que c'était au jugement de l'artiste à reconnaître et à déterminer cette quantité. Ajoutons maintenant que cette variété dans la composition peut être considérée comme gradation. En effet, pour que toutes les parties d'un tout soient unes, elles doivent le céder les unes aux autres, depuis la première qui domine, jusqu'à la dernière qui le cède aux plus inférieures. Ainsi ce qu'on appelle gradation est un certain ordre successif, plus ou moins immédiat, dans les unités particulières et décroissantes qui doivent composer le tout, et cette gradation peut être d'autant plus marquée, qu'un objet moindre peut être suivi ou accompagné d'un objet moindre encore. Au surplus cette gradation ne doit pas être immédiate absolument, et elle n'en exis-

tera pas moins dans quelque ordre qu'elle soit manifestée. On voit qu'avec le seul principe de l'unité, on explique tous les autres, qui dépendent très-certainement de celui-là.

Voici ce même précepte, tel qu'on le recommande ordinairement : Il faut que l'intérêt soit distribué graduellement, pour jeter de la variété, c'est-à-dire qu'il faut qu'un seul personnage ou un seul groupe excite plus d'intérêt qu'aucun, et que les autres, quoique fort intéressans en particulier, laissent cependant dominer l'unité de l'expression générale de tout le tableau, en sorte que, par cela même, les personnages ou les groupes secondaires ou subordonnés expliquent plus clairement et plus fortement l'action du principal personnage.

On voit combien il était nécessaire de s'appuyer d'abord sur le principe premier de l'unité, et combien les préceptes sur la variété et la gradation d'intérêt sembleraient vagues, si on ne les rapportait pas à ce premier principe, qui en est la base.

La nature, il est vrai, offre presque toujours une certaine variété; mais il faut dans l'art la déterminer et la rendre sensible et efficace, en l'établissant dans un certain ordre et selon le mode ou le sujet.

On a trouvé dans Raphaël un exemple de cette finesse avec laquelle on peut diversifier des objets qui paraissent devoir être semblables; cet exemple a été signalé dans son Moïse sauvé, peinture des loges du Vatican. Les jeunes filles qui contemplent et qui recueillent l'enfant endormi dans son berceau, flottant sur le Nil, ont toutes un caractère d'expression différent et gradué, en sorte que ces six jeunes filles ne se ressemblent nullement (cette dissemblance naturelle eût été aisée à imiter); mais Raphaël

a fait plus que copier ces diversités individuelles, il a fortifié les différences, gradué sensiblement les expressions et intéressé par une unité d'une grande étendue, car toutes concourent diversement et graduellement à la même expression, c'est-à-dire, à la surprise, à la compassion naïve et touchante : cependant la jeune reine semble bien plus ingénue et bien plus émue que toutes les compagnes qui composent son intéressant cortége.

Poussin a donné un exemple piquant de la gradation de mouvement dans le paysage si connu, où il a peint un homme enveloppé par un énorme serpent. Ce spectacle inspire l'effroi à différens degrés, aux diverses figures du tableau. Chacun reçoit une portion de ce sentiment de terreur en raison de la distance où il se trouve du lieu de la scène, en sorte que ces figures, quoiqu'assez éloignées entr'elles, se communiquent l'effroi comme par écho. L'opposition qui existe entre tous les mouvemens des êtres animés par cette scène effrayante, ajoute donc au puissant intérêt de ce spectacle par l'effet de la gradation dans les mouvemens dont toute cette scène est animée.

Ces exemples expliquent comment la gradation résulte de l'unité, qui différencie et subordonne les unes aux autres toutes les idées ou toutes les parties. Et si cette différence est successive, c'est-à-dire, si, après une figure d'une espèce quelconque, on en fait voir une autre d'un intérêt moindre et d'une espèce différente, puis une autre subordonnée encore, puis une autre ensuite, et toutes différentes par conséquent et d'un intérêt gradué, alors il y aura gradation complète. Mais cet arrangement sentirait trop l'art, et il n'y a que dans certains cas qu'il soit à adopter; cependant il convenait de le supposer dans la

théorie, afin de mieux expliquer cette condition de gradation dans la composition.

Ce cas ou cette succession de gradations immédiatement exposées et insensiblement décroissantes, correspond au cas où, dans la théorie du beau, ce même ordre dans les variétés doit être déterminé. Nous avons remarqué cet ordre quant aux tons et aux teintes. Et en effet, bien que ce précepte ou cette analyse semble recherchée, l'arrangement dans ces variétés d'intérêt, leur disposition, l'ordre plus ou moins interrompu, plus ou moins immédiatement suivi quant aux places respectives, quant à l'association de ces groupes ou de ces figures variées et subordonnées les unes aux autres, doit contribuer à l'expression de tout le sujet et de tout le mode de la composition. En théorie, encore une fois, tous les cas doivent être pressentis, puisqu'il peut arriver qu'une combinaison dont on n'aurait pas tenu compte, soit un des moyens principaux du succès de tout l'ouvrage.

L'artiste cependant doit tellement être soumis à la vérité et à l'expression claire de la nature, que dans certains cas la beauté qui résulterait d'une unité ou d'une gradation rigoureuse dans les figures ou objets subalternes, doit le céder à la naïveté et à cette force de clarté. C'est pourquoi l'on voit, dans Raphaël et dans l'antique, des figures qui font le même geste, et cela, parce qu'on a voulu par ce double moyen mieux répéter les effets naturels. C'est ainsi que ce peintre expressif a représenté dans son Hélyodore un groupe de trois femmes qui, par des démonstrations uniformes de leurs bras étendus en avant et dirigés vers la scène principale, se confondent dans l'expression d'un même sentiment. C'est dans cette vue

aussi que Poussin a imaginé quelques Israélites ayant la même attitude, et recueillant les uns et les autres la manne avec la même avidité; c'est ainsi encore qu'il a représenté deux aveugles de Jéricho, assez semblables quant au geste de leurs bras portés en avant, attitude au reste familière aux aveugles. On citerait mille exemples de cette espèce; cependant, si l'expression du sujet ne gagnait rien à de pareilles répétitions, elles deviendraient un manque de beauté, un défaut de variété et de gradation. D'ailleurs, remarquons-le bien, ces figures semblables sont accompagnées de plusieurs autres par lesquelles la variété est très-évidemment caractérisée.

Ce défaut, ce manque d'unité ou de variété en ce point, a été senti par tous les gens de goût. Je ne sais quel auteur semble critiquer (et peut-être n'a-t-il pas tort) la répétition du même degré de douleur dans les deux fils de Laocoon; il cite à ce sujet un petit bronze d'environ cinq pouces de hauteur, que l'on voit dans le cabinet de M. Smith à Amsterdam. Dans ce morceau, dit-il, l'artiste ancien a évité de représenter trois douleurs égales sur ces trois figures. C'est ici qu'il convient, je crois, de faire remarquer que les anciens, pour obéir à cette gradation ou à cette loi de l'unité, allaient jusqu'à différencier la stature des personnages de leurs bas-reliefs, selon les degrés d'importance ou de dignité, et selon l'état subalterne des figures. Ce précepte est délicat, lorsqu'on l'applique à la peinture, vu les lois de la diminution perspective; mais il importait de le reconnaître dans les monumens de la sculpture antique et d'en faire ici mention.

D'après le même principe, auquel on a donné le nom de variété ou gradation d'intérêt, on a dit : si l'on aper-

çoit dans le sujet deux passions différentes qui dominent également, l'unité étant ainsi détruite, le résultat en sera mixte et affaibli; le caractère de tout le tableau sera équivoque, peu distinct, et l'effet qui en résultera sur l'ame du spectateur sera de même équivoque, faible et de peu de durée. — Ajoutons une réflexion qu'il importe de recueillir. Telle figure, qu'on a cru rendre principale et qui devait l'être en effet, peut se trouver, par sa disposition et par toute son apparence ou son caractère optique, moins frappante, moins attachante, c'est-à-dire, moins remarquée qu'une figure subalterne et même accessoire: cela vient de ce que l'artiste n'a pas su employer les moyens optiques les plus sensibles, les plus puissans, là où il les fallait, et de ce qu'il n'a pas exposé les choses selon l'ordre, l'économie et la gradation convenables. Il faut donc savoir faire naître l'intérêt, en faisant sentir d'abord les choses les plus importantes, et c'est cet art de les faire sentir qui est très-délicat et qui dépend beaucoup de l'emploi des moyens optiques. L'artiste souvent ne pressent pas l'impression que fera sur le spectateur telle ou telle figure que lui artiste croit sacrifiée, par cela seul qu'elle est un personnage effectivement subalterne; il peut donc arriver qu'elle joue un trop grand rôle ou par sa disposition et son emplacement dans le tout, ou par les effets qu'elle manifeste à la vue, ou même par une vérité d'imitation plus grande que n'est celle des figures principales. Aussi cela prouve-t-il que le peintre ne doit pas se fier à un croquis fait au crayon seulement, ou à un contour sans clair-obscur, ou sans coloris même, pour juger de l'effet relatif des objets qu'il place dans sa composition. En cela Poussin et Raphaël sont admirables, ayant tou-

jours su discerner les principaux traits et le rôle dominant ou subordonné que doit jouer tel ou tel personnage, tel ou tel objet.

C'est ici qu'il convient, puisque tout ce que nous disons tend au moyen d'augmenter l'intérêt du sujet, de parler d'une condition qui semble avoir échappé à la recherche de la plupart des théoriciens, je veux parler du demi-chemin dans l'action générale.

De même qu'on a reconnu que c'était exciter plus vivement les idées et l'intérêt, que de représenter les personnages agissans et en train d'agir, plutôt que de les représenter dans le moment où leur action est terminée, de même, dans une composition, c'est aiguiser l'intérêt, que de choisir le moment où l'action générale n'est point encore accomplie. Par ce moyen l'esprit du spectateur est activé et excité; car ce qui vient de se faire et ce qui se fera se trouvent ajoutés dans son esprit à ce qui se fait sur le tableau, en sorte que la sphère des idées communiquées est plus étendue, et que l'ame se trouve soulevée par des excitations plus prolongées : certains tableaux expliqueront mieux ma pensée.

Dans le Jugement de Salomon, tableau de Poussin, l'intérêt est très-augmenté par l'idée de ce qui va succéder au moment représenté. Dans son Déluge, on voit l'arche qui doit conserver l'espèce humaine et celle des animaux : ce spectacle tend beaucoup à prolonger l'intérêt. Dans les Aveugles de Jéricho, du même peintre, tous les deux ne sont pas encore guéris. Le sujet de Pyrrhus sauvé fait voir ce même artifice. Anna Graham, dans la vie très-intéressante qu'elle vient de publier de Poussin, l'a fort judicieusement remarqué : « Les Mégariens au-delà du

» fleuve, dit-elle, font des signes et donnent ainsi l'espoir » d'un secours; mais l'incertitude est encore assez forte » pour répandre sur cette composition beaucoup de mou- » vement et un intérêt très-vif. » Le tableau des Sabines de David laisse aussi un doute intéressant sur l'issue de l'action; un guerrier à cheval remet cependant son glaive dans le fourreau et indique que la réconciliation va avoir lieu. Un autre exemple, propre encore à expliquer ce précepte relatif au demi-chemin d'action, c'est le sujet populaire de Raoul barbe bleue; car on voit accourir les cavaliers qui délivreront la princesse. Les peintures représentant Abraham allant immoler Isaac, son fils, reçoivent aussi beaucoup d'intérêt par le demi-chemin d'expression manifestée dans ce sujet. Mais si l'action est terminée, si on représente Judith ayant coupé la tête d'Holopherne, si Médée a poignardé ses enfans, si le crime ou la grande action est consommée, dans ce cas ce n'est plus cette action, mais la suite de cette action qu'on nous expose; c'est ainsi que les jeunes Athéniens embrassant le bras libérateur de Thésée, vainqueur du Minautore, font que le sujet de ce tableau antique est la reconnaissance témoignée par toute la jeunesse d'Athènes à un héros bienfaisant. Ce sujet n'est donc pas précisément l'action héroïque de Thésée, mais la reconnaissance des jeunes Athéniens délivrés. Enfin, si l'esprit n'est pas tenu suspendu et inquiet, si le peintre, en n'exposant que des actions finies, laisse reposer les idées, au lieu de tenir le spectateur en haleine, tout l'intérêt est diminué, et l'effet intellectuel du tableau est sans magie et sans attraits.

CHAPITRE 143.

DES DIFFÉRENS MODES.

Si le mot *style* emprunté à l'art d'écrire a été appliqué utilement à la peinture, ne peut-on pas lui appliquer aussi utilement le mot *mode* emprunté à l'art de la musique? Le mot mode ne doit pas être considéré, dans le langage de la théorie de l'art, comme synonyme de style; car style est un terme général, et mode est un terme particulier. Par style on entend toute la manière dont un tableau est traité et exécuté [1], et par mode, on entend le caractère expressif du tableau, l'espèce de spectacle sous le rapport de l'impression particulière et surtout morale qu'il fait sur l'esprit, à l'aide des moyens optiques et intellectuels. Enfin le mode en peinture se rapporte beaucoup à ce qu'il était dans la musique antique où il servait à exprimer tel ou tel caractère moral, soit général, soit particulier.

Il semble inutile de rappeler ici une vérité sentie probablement par tout le monde, je veux dire qu'un tableau doit avoir un caractère déterminé, et que, s'il est destiné à un lieu qui lui-même ait un caractère, il doit se trouver une juste convenance entre le mode de ce tableau et le lieu qu'il décore. Aussi quelle est la situation de l'ame en présence des tableaux qui sont sans caractère, ou sans mode caractérisé, et qui par cela même ne laissent, après qu'on les a vus, aucune impression, aucun souvenir? Où suis-je,

[1] Voy. le mot *Style* au Dictionnaire, 1er vol.

se dit-on à chaque pas en parcourant aujourd'hui tant d'édifices, tant de lieux décorés de peintures sans convenance et sans mode? Cette question qu'on se fait volontiers sans y réfléchir, nous avertit assez sur l'importance de ce point de l'art.

Il paraîtra extraordinaire à tous ceux qui voudront en faire la remarque, que tout ce que Félibien a écrit de judicieux sur cette question, à propos de Poussin, soit resté presque dans l'oubli, et qu'on ait si peu tiré parti des aperçus philosophiques sortis du beau génie de ce peintre, à qui on ne peut sans injustice refuser le titre de restaurateur de la philosophie artistique. Peut-être que l'utilité de ce qu'a dit Félibien, au sujet de cette belle question, n'a été négligé que parce que Félibien l'a exposé comme en passant, et sans s'attacher à en faire ressortir les avantages et à signaler ces moyens comme étant au nombre des plus importans de la peinture.

Poussin avait coutume de dire qu'il ne chantait pas toujours dans le même ton. « C'est, dit Félibien, ce que » le Poussin appelait tantôt mode dorien, quand il traite » des sujets sérieux; tantôt lydien, quand il peignait des » bacchanales; tantôt lesbien, pour les choses magnifiques; » tantôt ionique, pour les sujets gracieux et plaisans : et » ainsi il leur donnait des noms différens, selon la diffé- » rence de ses ouvrages.

» Or, comme ce qui rendait ces divers modes de mu- » sique capables d'élever ou d'abaisser le courage, d'affli- » ger ou de réjouir, était la manière dont les voix et les » sons étaient ordonnés, les uns étant plus prompts et les » autres plus languissans, les uns plus graves et les autres » plus aigres frappant l'oreille diversement et causant à

» l'ame une émotion plus ou moins violente; ainsi M. » Poussin représentait ses figures avec des actions plus » ou moins fortes, avec des couleurs plus ou moins vives, » selon les sujets qu'il traitait, car ayant trouvé les véri- » tables degrés de force et d'affaiblissement qui se ren- » contrent dans les couleurs, il savait si bien s'en servir, » qu'on remarque dans ses ouvrages une conduite har- » monique de même que celle des pièces de musique. » Lorsqu'il a représenté un sujet triste et lugubre, comme » son tableau de la peste, toutes les couleurs sont éteintes » et à demi-effacées; la lumière est faible et les mouve- » mens de ses figures sont lents et abattus. Mais dans » celui de Rébecca, qui doit être gracieux, il n'a employé » que des couleurs vives qu'il a doucement rompues les » unes par les autres, et dont il a fait un mélange qui » charme les yeux : les actions sont modestes et tran- » quilles, il y a partout du repos, de la joie, de la grâce, » en quoi l'on peut dire qu'il a imité le mode ionique qui » était élégant et agréable. »

Félibien a dit encore dans la préface des Conférences : « Il n'y a donc qu'à trouver différens modes dans la pein- » ture pour la composition des tableaux et l'expression » des sujets, comme les anciens en ont eu dans la musique » pour leurs divers récits et leurs diverses chansons, » savoir : le mode dorien, le phrygien et le lydien, aux- » quels on en ajouta ensuite plusieurs autres, dont les » uns servaient à chanter gravement les louanges des » grands hommes, les autres donnaient de la valeur, les » uns excitaient à la tristesse, et les autres à la joie, selon » que ces différens modes venaient des différentes mœurs » et coutumes des peuples qui les avaient inventés, et

» dont les uns étaient plus modérés comme les Grecs,
» les autres plus mous et efféminés comme les Lydiens.

» Mais il faut avouer qu'il y avait quelque chose de
» singulier et d'incomparable dans M. Poussin, puisque,
» ayant trouvé l'art de mettre en pratique ces différentes
» manières, il les a si bien possédées et s'en est fait des
» règles si certaines, qu'il a donné à ses figures la force
» d'exprimer tels sentimens qu'il a voulu, et de faire que
» son sujet les inspire dans l'ame de ceux qui le voient,
» de la même sorte que dans la musique, ces modes dont
» je viens de parler, émouvaient les passions. »

Plusieurs passages des écrivains anciens pourraient être recueillis ici au sujet des modes de la musique antique; mais je me contenterai d'un passage de Quintilien, et d'un autre de Lucien.

« Dans ces combats qui sont institués en l'honneur des
» dieux, il y a, dit Quintilien (liv. 9, chap. 4), des airs
» de mouvement pour transporter l'ame hors d'elle-même,
» et des airs plus doux pour lui rendre sa tranquillité. On
» ne sonne point de la trompette de la même manière,
» lorsqu'il s'agit de donner un signal de guerre, et lors-
» qu'un genou en terre il faut implorer la clémence du
» vainqueur; ni de la même manière, lorsque, enseignes
» déployées, on marche à l'ennemi, ou lorsqu'il faut son-
» ger à la retraite. Les Pythagoriens avaient coutume en
» se levant d'éveiller aussi leur esprit au son de la lyre,
» pour se rendre plus propres à agir; et avant que de se
» coucher ils reprenaient leur lyre, pour se disposer au
» sommeil, en calmant le reste de pensées tumultueuses
» qui pouvaient les avoir occupés durant le jour. »

« Si je conserve, dit Harmonide dans Lucien, à chaque

» harmonie le caractère qui lui est propre, l'enthousiasme
» au mode phrygien, le bacchique au lydien, la gravité
» majestueuse au dorien, les grâces à l'ionien, c'est à
» vos leçons, Timothée, que j'en suis redevable. »

Ces deux citations suffisent pour nous faire conjecturer que les anciens, qui avaient adopté des modes ou des caractères déterminés en musique, devaient en avoir déterminé aussi en peinture. Les termes grecs, propres à exprimer ces modes, existent peut-être sans que nous en ayons su profiter : c'est ainsi que le mot *harmosmenon* désignait dans la musique des Grecs la partie qui consistait à connaître et à choisir le bienséant en chaque genre, et qui ne leur permettait pas de donner à chaque sentiment et à chaque objet toutes les formes dont il était susceptible, mais les obligeait de se borner à ce qui était convenable au sujet, à l'occasion, aux personnes et aux circonstances. C'est encore ainsi que le nom de *nomê* était donné à tout chant déterminé par des règles qu'il n'était pas permis d'enfreindre.

D'après ces aperçus, nous devons, je pense, nous décider à adopter, comme fort nécessaire dans la théorie de la peinture, le mot mode, puisqu'il signifie caractère dans l'expression de tout le tableau, et que, faute de ce mot, il nous faudrait employer le mot style qui est plus vague, ou celui de genre qui est tout aussi indéterminé, ou tout autre enfin qui serait moins propre que le mot mode.

C'est pour avoir voulu faire concorder la théorie avec les tableaux indéterminés et fantasques de nos galeries, que certains écrivains ont inventé des noms pour désigner l'espèce de ces tableaux; mais ces noms qu'ils emploient ne spécifient rien qui soit distinct dans l'art. C'est ainsi

que Reynolds appelle style d'apparat le style de Paul Véronèse et de Rubens. On a tellement répété le mot style d'apparat, et on a tellement cru que ce style était essentiel à l'art, que cette dénomination a servi comme de justification pour tous les ouvrages à fracas repoussés par la critique et par le bon goût, ouvrages prolixes et lâches, chargés de figures insignifiantes et imaginées le plus souvent pour faire nombre.

Reynolds a donc partagé la peinture d'histoire en trois styles : le grand style, le style d'apparat et le composé. Mais cette distinction ne provient pas d'autres sources que de l'accoutumance académique et du préjugé, qui tendent à établir la théorie de la peinture d'après les tableaux tels que les modernes les ont en général conçus et exécutés, et non tels qu'ils devaient et qu'ils doivent être en tout tems. Ainsi cette division de Reynolds est à rejeter : il n'y a point de style d'apparat ni de style composé; il n'y a en peinture que des sujets, et dans les sujets des modes.

Quels termes indicatifs adopterons-nous ? Prendrons-nous simplement les noms des modes de la musique antique, ou ajouterons-nous des épithètes caractéristiques au mot mode ? Je crois l'un et l'autre moyen nécessaires. D'abord rien n'empêche d'adopter les expressions de mode phrygien, mode ionien, etc.; puis, si les noms de ces seuls modes consacrés ne sont pas suffisans pour désigner tous les divers caractères généraux des tableaux ou des sujets, rien ne nous empêche d'ajouter l'épithète que nous croyons être la plus propre pour désigner chacun de ces caractères. C'est ainsi que nous pourrions dire mode riant, énergique, austère, etc.; mais il faut remarquer qu'il ne conviendrait pas de dire vaguement mode pathétique, mode sublime,

mode intéressant, parce que ces épithètes expriment des qualités qui ne sont que générales, et non des caractères distincts et particuliers.

Au surplus, nous ne sommes pas certains de posséder aujourd'hui tous les noms des modes caractéristiques de la musique antique, et il régnera probablement encore long-tems quelqu'incertitude dans cette partie de l'archéologie. Les pays, les mœurs et surtout les tems, ont dû apporter autrefois une certaine confusion dans cette partie de l'art. D'ailleurs il y avait probablement à ce sujet dans l'antiquité des modifications qui nous échapperont toujours. C'est ainsi, par exemple, que Platon a distingué les modes syntonolydien et myxolydien, modes qui, selon lui, étaient propres aux larmes. C'est ainsi que nous ignorons si le nom niglarien, donné à un chant ou nome, dont la mélodie était efféminée et molle, n'était pas donné aussi au mode de ce chant, dont Philoxène, selon Aristophane, était l'inventeur. Aulu-Gelle et Hérodote disent que c'est sur le nome orthien que chantait Arion, quand il se précipita dans la mer.

Tous ces doutes ne doivent point nous arrêter; ainsi adoptons avec les Grecs les modes phrygien, dorien, lydien, ionien et lesbien, qui semblent comprendre tous les caractères.

Mode phrygien, ou mode fort et impétueux.

Le mode phrygien était un des principaux et un des plus anciens modes de la musique des Grecs. Le caractère en était ardent, fier, impétueux, véhément et terrible. Aussi est-ce, selon Athénée, sur le ton ou mode phrygien que l'on sonnait de la trompette, probablement lorsqu'on

voulait exciter l'enthousiasme guerrier. Aristote dit que ce mode a quelque chose de sévère et de menaçant; d'autres disent qu'il est tragique et propre à mettre l'esprit hors de soi.

La vivacité, la violente pétulance du mode phrygien, doivent le faire distinguer du mode lesbien, qui, bien que riche et magnifique, peut offrir le calme et la solennité. Ainsi le caractère du mode phrygien est fixe et déterminé.

Mode dorien, ou mode simple, grave et sérieux.

Le mode dorien était propre à exprimer la simplicité, la gravité majestueuse et le vrai caractère des sujets sérieux. Lucien appelle ce mode divin, grave, excitant à l'amour de la sagesse et de la piété. Platon n'admettait dans sa république que ce mode, comme étant propre à retenir les esprits dans la modestie et la gravité. Certes l'idée de Platon était philosophique, car le but des arts, tels que la musique, la peinture, etc., étant le perfectionnement des mœurs, le mode dorien est de tous les modes celui dont les mœurs peuvent retirer le plus de profit.

La simplicité n'est tant recommandée dans les productions des arts libéraux, qu'à cause de son influence morale, puisqu'elle contribue à entretenir cette noble gravité et cette décence qui sympathise avec la dignité naturelle du caractère de l'homme. Ainsi, non-seulement il faut savoir que le mode dorien en particulier consiste dans ce calme simple et cette grave modestie que nous venons de rappeler, mais il faut s'efforcer de ramener toutes les productions de la peinture à cette économie toute morale qui neutralise l'effet funeste de tant de futiles diversités

propres seulement à rapetisser les cœurs et les esprits, économie qui accoutume les hommes au noble, au grand, et par conséquent à la haute décence qui doit accompagner toutes les actions de la vie. On a pu remarquer que le mode phrygien, par sa vivacité, entretient, pour ainsi dire, l'activité des forces intellectuelles, et qu'il est capable de préserver de l'engourdissement et de la torpeur où pourraient languir les sociétés dépourvues et ennemies des beaux-arts. Mais il est à remarquer aussi que le mode dorien, de son côté, les garantit des excès de cette activité, et qu'il se présente à l'esprit comme un régulateur et comme un médiateur très-utile, s'interposant entre l'inactivité de la mollesse et la violence du mouvement.

On redoute souvent la simplicité, même dans les sujets sérieux, parce que, dit-on, elle peut se réduire à une froide et monotone nudité, si elle n'est pas la compagne de la variété et de l'expression vive de la nature. On rejette la simplicité, parce qu'un tableau très-simple exige et commande une exécution pure, sévère et animée, sans laquelle il pourrait paraître insipide et languissant. C'est donc fort souvent faute de ces qualités, c'est faute de cette fine et touchante sévérité, qu'on charge d'ornemens les peintures, qu'on y prodigue à contresens les détails, et qu'on les fait riches et confuses, au lieu de les faire graves, simples et majestueuses, en sorte que, lors même que le mode dorien serait exigé dans le sujet, on tombe par irréflexion ou par routine dans ces variétés et dans cette profusion si opposées, si contraires au caractère réel du tableau.

Mode lydien, ou mode mou et efféminé.

Le propre du mode lydien est d'exprimer la mollesse, les sentimens tendres, voluptueux et même excitant les larmes, car il peint aussi la douce pitié et la langueur de l'ame. Platon bannissait de sa république le mode lydien, à cause de son caractère efféminé. On a dit que ce fut sur ce mode que chantèrent Amphion et Orphée : celui-ci, lorsqu'il bâtit les murs de Troie; et celui-là, lorsqu'il apprivoisait les bêtes mêmes. Selon Pindare, le mode lydien fut employé pour la première fois aux noces de Niobé. Bacchus était souvent considéré comme le dieu de la mollesse; aussi voit-on plusieurs de ses statues offrant des exemples de ce mode. Certains bas-reliefs qui représentent des cérémonies relatives à ce dieu, nous offrent encore l'expression de ce caractère. Malgré cela, on rencontre beaucoup de figures bacchiques dans lesquelles la joie vive semble être dominante, et qui même expriment un certain transport presque furieux : celles-ci appartiennent évidemment au mode phrygien. Ainsi, dans les uns et les autres, on remarque une addition ou du caractère lydien ou du caractère phrygien. Les Grecs, comme nous le verrons tout à l'heure, avaient donc des modes mixtes pour ces différens cas. Ces modes mixtes n'altéraient point le caractère principal et dominant du mode auquel on trouvait convenable de les associer.

Mode ionien, ou mode gracieux et riant.

Le mode ionien était affecté aux caractères gracieux et agréables. Tout doit plaire et charmer, tout doit être riant et enchanteur dans ce mode auquel cependant on peut associer des nuances particulières, soit de langueur, soit

de vivacité. La théorie du beau, et par conséquent du gracieux, peut seule faire réussir à exprimer ce mode délicat et charmant. Il ne suffit donc pas de le sentir pour parvenir à le rendre. Si ce mode doit participer un peu du mode lydien, il faut alors qu'il soit plus amolli, plus suave. S'il se rapproche du dorien, il doit être plus grave, plus tranquille : s'il tient un peu du phrygien, on peut en certaines places le faire paraître plus animé, plus varié, plus contrasté, etc. Ces nuances ajoutées peuvent donc être plus ou moins multipliées ; cependant l'unité dominante du mode doit être respectée et conservée, malgré les variétés ou les oppositions de ces autres modes ajoutés : bien plus, ils doivent servir à fortifier l'unité de celui qui fait le principal sujet du tableau ou du poème.

Le mode ionien, très en usage dans la musique moderne, est choisi encore pour chanter les louanges de Dieu. Il doit être d'une élégance qui charme, et d'une grâce propre à exprimer les douces joies du cœur.

Mode lesbien, ou mode riche et magnifique.

Le mode lesbien était celui des caractères magnifiques. J'ai dit, à propos du mode dorien, que la richesse et la magnificence étaient trop souvent données en peinture pour de la majesté ; ici il s'agit exclusivement du mode magnifique. Je dois donc avancer que ce mode est inséparable de la simplicité ou des lois de l'unité. Quelque variété, quelque profusion qu'on veuille apporter dans le mode magnifique, cette variété et cette profusion sont toujours soumises au grand régulateur, l'ordre ou l'unité. Cependant qu'ont prétendu les artistes, qui, pour faire magnifique, ont fait confus, embrouillé, et ont entassé les

richesses ? Chargé et magnifique sont deux expressions bien différentes. On peut cumuler l'or, l'ivoire, tous les métaux, toutes les pierres précieuses, toutes les formes, toutes les couleurs, et ne pas arriver à la magnificence, car elle ne peut briller de son éclat qu'au sein de la simplicité. Le Jupiter Olympien était magnifique ; mais il était simple, malgré l'or et l'ivoire qui le composaient. Le chandelier à sept branches était, ainsi que tout le temple de Salomon, magnifique ; mais on ne peut douter que la simplicité ne fût le fond sur lequel éclatait cette magnificence. La Noce de Cana, peinte par Paul Véronèse, est le plus riche tableau qu'aucun coloriste ait produit ; le plafond Barbérini de Pierre de Cortone est aussi la plus riche peinture connue en ce genre ; mais dirons-nous que ces ouvrages sont traités dans le mode lesbien ? Non. Nous donnent-ils en effet l'idée de la vraie magnificence ? Non. Il y a des peintures orientales infiniment plus magnifiques que ces tableaux, quoique moins chargées, car la confusion et les entassemens ne sauraient produire la beauté : or, sans la beauté, il n'y a point de magnificence.

On rencontre des routiniers insupportables qui crient à tue-tête que la prétendue simplicité et la pureté antique excluent la richesse de la peinture. L'idée qu'ils ont d'une peinture pompeuse et décoratrice est celle qu'ils ont reçue en jetant les yeux sur tous ces plafonds, ces coupoles et ces pendentifs de nos palais et de nos temples. Ils redoutent le mesquin, le nu, le chétif ; ils croient sentir et vouloir la convenance sacrée qu'il importe d'observer entre la magnificence du prince et celle des peintures : mais toutes ces idées rebattues et ces lieux communs, toute cette singerie enfin ne tend à rien moins qu'à faire haïr un

peu plus les Grecs. Rien n'empêche donc qu'on ne concilie les idées de richesse ou le mode lesbien avec le goût noble et pur de l'antiquité.

Si les coordonnateurs académiques des arts persistent à faire exécuter de somptueux encadremens, autour des champs immenses qu'on a l'habitude de couvrir de peintures, qu'ils permettent au moins aux peintres de représenter au milieu de tout ce fatras moderne des tableaux simples et excellens ; que ce ne soit que hors des tableaux que ces coordonnateurs maniéristes retrouvent et goûtent le ramassis et l'imbroglio de dorures et de reliefs contournés, si chers à leurs yeux ; que du moins ils n'obligent pas tyranniquement l'art noble et sublime de la peinture à se courber, à se prostituer sous un joug aussi vulgaire ; enfin qu'on distingue la peinture sévère et décente d'avec les ornemens d'alentour, impérieusement exigés et renouvelés par la vieille routine et l'ignorance.

Après cette exposition des caractères particuliers et distincts de cinq modes, disons que beaucoup d'autres modes pourraient être prescrits et reconnus, mais que tous, malgré leur diversité, appartiendraient plus ou moins intimement à ces premiers. Ce serait donc, je crois, apporter de la confusion dans notre théorie, que de rechercher toutes les modifications des modes de la musique antique ; que d'employer l'érudition à retrouver, par exemple, ce que les anciens entendaient par mode sous-lydien, myxolydien, sous-myxolydien ; que de tâcher enfin de rapporter à la chromatique ou au coloris ce que nous savons, soit au sujet des modes plagaux et de leur transposition, soit encore au sujet du véritable nombre des modes. Nous n'avons donc pas cru devoir parler du mode éolien,

ni du sous-éolien, fort analogues, à ce qu'il paraît, au mode ionien et au sous-ionien. Au rapport de Sermès, ce mode était si pathétique, qu'un habile musicien disait qu'il voudrait ne jamais composer que dans ce mode; il paraît qu'il était très-doux et propre à exciter la ferveur et la dévotion. Plus haut nous avons aussi mentionné le mode ou le nome orthien et le niglarien, etc. Enfin nous savons, et cela ne nous aiderait point ici, que les modes impairs sont authentiques, que les modes qui montent ou descendent sont appelés abondans ou composés, qu'on les appelle aussi dans certains cas diminués parfaits, etc., etc.

Si nos cinq modes adoptés ici, phrygien, dorien, lydien, ionien et lesbien, sont caractéristiques et comprennent tous les cas, la seule question qui resterait à débrouiller serait celle qui est relative au mélange ou à l'union de quelques-uns de ces modes entr'eux. L'idée de ces combinaisons ou participations est très-facile à concevoir; nous venons d'en dire plus haut quelque chose. En effet, comme d'après ce principe si précieux et si commode de l'unité, un caractère ou un mode doit être dominant dans le tableau, il est absolument nécessaire que le mode qu'on voudrait annexer, ajouter ou associer à ce mode dominant, lui soit subordonné quant à la valeur, et que l'association d'un troisième mode soit moindre encore. De cette variété il résultera non pas de la confusion, mais des unités respectives et graduellement subordonnées, parmi lesquelles la principale sera toujours dominante. Ainsi l'addition des caractères appartenant à quelques modes différens du mode dominant, n'est pas une chose difficile à comprendre ou à mettre à exécution.

Pour nous expliquer mieux, disons qu'à la joie gracieuse que cause le mode dominant ionien, par exemple, on peut associer un peu de la mollesse du lydien, de la vivacité du phrygien, de la gravité du dorien, etc. A la joie éclatante, ardente, immodérée qu'on exprimera par le mode dominant phrygien, on pourra mêler quelque peu de la volupté du lydien, et une apparence de la gaîté gracieuse de l'ionien, etc. Ici n'aperçoit-on pas le grand avantage qui résulte de cette théorie des modes ou des caractères? En effet, s'il s'agit de la joie, par exemple, jamais on ne la représentera d'une manière confuse, vague, et encore moins par le rire forcé et bête des singes ou des insensés.

Si l'on poursuit des méditations sur ce point important, on reconnaîtra que, s'il convient de faire coïncider avec le mode du sujet, le mode même des figures, on ne saurait toutefois sortir du caractère propre ou conservé de ces figures. C'est ainsi que Diane chasseresse, par exemple, peut être représentée, quant aux formes, au costume, au geste, etc., dans le mode phrygien; mais Diane Hécate sera peut-être mieux représentée par le mode dorien ou lesbien. Quant à Diane s'approchant d'Eudymion sur le mont Lathmos, sa figure sera représentée avec convenance par le mode ionien, en sorte que les formes et tout le caractère de cette Diane peuvent être un peu ioniens, bien que le sujet où elle figure soit exclusivement phrygien ou dorien. L'Hercule Farnèse a les formes phrygiennes, et, comme il exprime le repos et qu'il est dieu, toute la composition de cette statue est dans le mode dorien, car un sujet de repos ne saurait être traité dans le mode phrygien. L'Apollon du Belvédère est conçu dans le mode phrygien, mais ses formes

sont ioniennes. Quant au Gladiateur au contraire, il est de mode phrygien dans les formes et dans la composition. La Vénus de Médicis est de même toute ionienne; mais la Vénus de Gnide et la Vénus du Capitole, quoique toutes les deux dans le mode ionien, offrent évidemment une nuance du mode dorien, mode consacré à la simplicité et à la dignité. C'est donc par cet heureux mélange que Praxitèle, auteur des originaux de ces belles copies, a pu exprimer, outre la grâce et la volupté, la haute et grave décence d'une divinité. Comme des exemples multipliés éclaircissent ces questions, je citerai de plus le tableau où Poussin a représenté Esther évanouie en présence d'Assuérus; le mode de tout ce beau tableau est évidemment dorien, les lignes droites et tranquilles du fond, la pose calme du prince, la simplicité du parvis et des ornemens, tout exprime la gravité : cependant Esther offre quelque chose du mode lydien, mode plaintif et languissant, et l'action vive et même la draperie agitée d'une des femmes qui est occupée avec empressement à soutenir sa maîtresse défaillante, anime cette partie de la scène par quelque chose du caractère phrygien.

Je conclus de tout ce que je viens de recueillir ici, que la règle ou le bon sens, ce qui est la même chose, veut que tout tableau offre un caractère ou un mode bien déterminé, puisqu'un ouvrage qui n'a rien de déterminé ne signifie rien, et ne saurait fixer l'esprit, atteindre à l'ame et y faire quelque bien. Ainsi, quelque vague que soit le caractère d'un sujet dans les écrits ou dans l'imagination, c'est au peintre à le convertir en un mode un et distinct, puisque sans cette condition tous ses efforts ne le conduiraient à aucun but.

Quant aux peintres qui ne respectent pas l'unité du mode et qui croient qu'un tableau est fait seulement pour récréer la vue et pour divertir, ils s'appliquent, sans autre considération, à le décorer par des signes très-variés, gais et joyeux, même lydiens ou bacchiques; leurs fonds sont sémillans de parure et de diversité, ils sont rians et vifs sans nécessité, et, à propos d'une scène tragique, ils offrent souvent un spectacle enchanteur dont l'éclat est propre à exciter la joie ou la volupté.

Maintenant quels sont les moyens d'obtenir ces modes? Ces moyens dépendent évidemment du dessin, du clair-obscur, du coloris et de la touche. Nous renvoyons donc aux chapitres où ces parties sont considérées sous le rapport des modes. Et comme ici nous ne considérons la composition que sous le rapport des lignes [1] et de la disposition, offertes par des délinéations seulement, nous nous trouvons restreints à ne parler que des lignes au sujet des différens modes. On conçoit que par ces lignes on comprend aussi celles que donnent en particulier les attitudes, les mouvemens et les formes des figures qui composent le tableau.

CHAPITRE 144.

DES DIFFÉRENS CARACTÈRES DES LIGNES PAR RAPPORT AUX DIFFÉRENS MODES.

Les lignes ont, par leur caractère et leur disposition, la propriété d'exprimer les modes; et, si l'art moderne

[1] Voy. au Dictionnaire ce qu'on entend par *lignes*.

n'offre rien de déterminé en ce point, il n'en est pas moins vrai que les statues, les médailles, les camées et les peintures de l'antiquité nous donnent à connaître que les artistes d'autrefois avaient su trouver dans les lignes et exprimer par leur moyen des propriétés relatives aux modes ou aux caractères. Ainsi, pour peu qu'on envisage l'art antique sous ce point de vue, on y retrouve l'unité de chaque mode conservée jusque dans les lignes, et on éprouve combien dans certains cas le langage optique de l'art obtient de force et de signification par ce seul artifice. Voyez sur cette question les chapitres de la disposition, et ce qui s'y rapporte encore dans les chapitres de notre théorie de la beauté.

Lignes propres à caractériser le mode phrygien.

Si, pour nous appuyer sur un exemple, nous voulons citer parmi les modernes le peintre qui a donné le plus habituellement à ses lignes le caractère du mode phrygien, nous nommerons aussitôt Michel-Ange. Ses lignes sont en effet impétueuses, véhémentes et terribles. Mais il importe de savoir que ce violent artiste a trop souvent sacrifié à ce mode les convenances et la dignité de l'art, et qu'il oublia que les lignes terribles ne conviennent ni aux femmes, ni aux anges, ni à tant d'autres figures ainsi représentées dans ses ouvrages de peinture et de sculpture. Rubens, Tintoretto, Jouvenet même, tous les peintres enfin qui ont eu prétention et tendance au style fier et fougueux, ont composé par des lignes fougueuses et fières elles-mêmes. Mais ici on demandera une définition de ce qu'on doit entendre par ces lignes fières, véhémentes, impétueuses ou autres, et l'on voudra en voir, en saisir immé-

diatement des exemples. Il me semble pourtant facile de comprendre la différence qui distingue les lignes animées d'avec les lignes tranquilles; les lignes souples, lentes et molles d'avec les lignes aiguës; les lignes contrastées, opposées les unes aux autres et heurtées d'avec les lignes plus liées, plus semblables entr'elles, moins contrastées enfin. Au reste les monumens antiques qui nous sont ouverts, offrent évidemment, comme je l'ai dit, ces nuances, ces modes ou ces caractères. C'est ainsi que plusieurs bas-reliefs représentant des combats et des enlèvemens, que plusieurs peintures offrant des figures de satyres dansans, que des statues même de Diane chasseresse, de faunes pétulens, etc., nous font voir des lignes vivement jetées et contrastées. Les lignes offertes par les draperies, les fonds, les objets accessoires même peuvent donc être ainsi animés et caractérisés dans le mode phrygien, et concourir au caractère que le peintre se propose.

Un tableau très-connu, dont le caractère de lignes est évidemment dans le mode phrygien, c'est le tableau de Poussin, dans lequel il a représenté Pyrrhus sauvé. La vivacité de l'expression et le mouvement animé de tout ce sujet sont dus en partie à la vivacité des lignes et à leur convenance avec cette scène active et intéressante. A cet exemple, on peut ajouter celui qu'offre avec tout autant de propriété le tableau de l'enlèvement des Sabines du même peintre. Le mode phrygien, qui domine dans les lignes de ces deux tableaux célèbres, est d'autant plus à remarquer que toutes les fois que Poussin a traité des sujets dans le mode dorien, par exemple, il n'est jamais sorti du caractère de gravité et de tranquillité qu'il croyait nécessaire de conserver aux lignes.

Enfin, si un exemple pris dans la nature peut aider à rendre sensible ce caractère des lignes propres au mode phrygien, ne peut-on pas rappeler les effets éclatans de la foudre qu'on ne s'avisera jamais de représenter en peinture par des lignes languissantes et froides, mais bien par des zigzags vifs et très-animés. Quoiqu'il ne s'agisse ici que des lignes considérées sous le rapport du mode ou de l'espèce du sujet, je crois devoir dire en passant un mot de la touche propre au mode phrygien; il s'agira encore de Poussin, grand artiste, qu'on retrouve toujours quand il s'agit des points philosophiques de l'art. Poussin disait donc à Bellori, au sujet de la Bataille de Constantin, exécutée à fresque par Jules Romain au Vatican, que la crudité et l'âpreté de cette peinture lui plaisait et lui paraissait d'accord avec le caractère d'*une si fière mêlée, et rendait, comme il faut, la fureur et l'impétuosité des combattans.* Il est certain que Raphaël n'a pas, comme Poussin, cette diversité de caractère dans l'exécution et la touche, et que, dans cette vaste peinture du Vatican, cette âpreté se trouve être une propriété et une condition de convenance : cependant elle ne doit point être contraire à la vérité de représentation. Je n'en conclus rien en faveur de Jules Romain, en tant que possédant cette partie ou cette philosophie de l'art, pas plus que je n'en conclus en faveur de Salvator Rosa, qui, à la vérité, touche et traite avec énergie, quelquefois avec furie, ses sujets de batailles, mais qui trop souvent exécute de même les objets qui composent les campagnes paisibles et les sites rians qu'il a représentés.

Lignes propres à caractériser le mode dorien.

La ligne du Thésée, tableau d'Herculanum, est toute dans le mode dorien. Elle est grave, tranquille et majestueuse. Cette ligne dominante a pour opposées certaines lignes du mode lydien, qui convient à la joie touchante, à la reconnaissance des jeunes Athéniens que le héros vient de délivrer. Quelque chose du mode phrygien est encore associé à ce sujet : ce mode est offert par les lignes de la pose animée et par le manteau vivement ondulé du bel adolescent qui tient embrassé le bras du demi-dieu libérateur.

Les artistes pourront pénétrer plus avant dans ces observations. Les Sacremens, et tant d'autres sujets de l'histoire de l'Ancien Testament par Poussin, offrent évidemment des lignes combinées dans le mode dorien. Les statues héroïques produites par le ciseau des anciens nous font voir très-souvent ces mêmes lignes, simples, graves et propres aux images des divinités. Jupiter, les Muses et surtout Melpomène, Minerve, ainsi que les figurantes dans les panathénées, certaines impératrices représentées sous les traits de la Pudicité, etc., offrent ces lignes propres au mode dorien, mode silencieux, simple et plein de gravité.

Les vieilles peintures des écoles primitives représentent souvent les Apôtres et le Christ dans ce mode, qui cependant ne doit produire ni la roideur ni la monotonie. Au reste il importe que les artistes reconnaissent l'obligation de n'en point sortir, soit dans les sujets nobles et pathétiques, soit dans les compositions tranquilles et philosophiques. Or ce silence des lignes peut s'obtenir comme le silence du clair-obscur, des couleurs et de la touche.

Lignes propres à caractériser le mode lydien.

Les poses souples des Grâces et de Bacchus considéré comme dieu de la volupté, celles des figures émues par des sentimens de tendresse, de langueur ou d'affection, doivent produire les lignes du mode lydien. La douce flexibilité, la mollesse, la lente sinuosité de ces lignes, concourent avec succès à l'expression de ce mode, si propre à peindre l'attendrissement. Plusieurs figures antiques nous en offrent des modèles frappans. Nous pouvons citer en passant le Bacchus d'Ecouen au musée de Paris, l'Hermaphrodite Borghèse, plusieurs figures couchées, certains Atys, etc., etc. François Albani, Tiziano, quelques peintres florentins, les sculpteurs Jean Goujon, Bernini, Canova, ont recherché, ont goûté et préféré les lignes souples et douces; mais la propriété philosophique n'a pas toujours rendu leur choix vrai et excellent. Enfin on n'a pas su encore, je le répète, rapporter à des modes déterminés le caractère des lignes, non plus que celui de la touche ou du coloris.

Lignes propres à caractériser le mode ionien.

On peut avancer qu'en général les modernes ont préféré et recherché le mode ionien, parce qu'il est par lui-même gracieux optiquement et qu'il plaît à la vue, quoique cependant il ne concorde pas toujours avec le sujet. On exige, on recherche le gracieux pardessus tout; on croit que l'agrément est le but de l'art; et à la philosophie qui prescrit les lois de la convenance, on oppose, on préfère les lois que souvent l'œil exige trop impérieusement. Mais quelles ressources d'expression l'artiste se ménage-t-il par

l'emploi constant du mode ionien, si dans tous les sujets il prodigue ce riant, ce gracieux, qui est si souvent un contresens ? Qu'exprimerait le son doux, riant, frais et suave de la flûte, si on s'était accoutumé à l'adopter, à le goûter même dans les sujets austères, profonds et pathétiques ? Pourquoi confondre les moyens ou les élémens, et pourquoi ne pas plaire par d'autres moyens, dès-lors qu'il s'agit d'autres modes ?

Les lignes de l'ionien ne doivent produire rien de rude, de lourd, de désagréable ; elles doivent être harmonieusement diversifiées, d'une ordonnance vive, élégante et gracieuse, et ne s'offrir à l'œil que par un attrait et un charme qui excite dans l'ame un mouvement de plaisir et de douce gaîté. On a cité, sans trop approfondir cette délicate question, le tableau d'Éliézer et de Rébecca, peint par Poussin, comme offrant un exemple de mode ionien. On peut avancer en effet que l'intention de ce grand peintre a été probablement réalisée, et que le style des lignes est dans ce sujet rendu plus gracieux, plus gai que dans tant d'autres sujets du même maître ; mais il serait peut-être inconsidéré de citer ce tableau comme modèle du mode ionien. Assez d'exemples d'ailleurs seront rappelés au souvenir de l'artiste qui voudra s'occuper par théorie et par pratique de ce point important de l'art.

Lignes propres à caractériser la pompe et la magnificence du mode lesbien.

Qui n'a pas été frappé de la riche et magnifique disposition des lignes de certaines productions de l'art grec ou romain ? Ces statues de Jupiter, ces villes pompeusement parées, ces fleuves, ces candélabres, ces draperies super-

bes des grandes divinités, ces accessoires et tant d'ornemens enfin, frappent la vue et l'esprit par la richesse, la pompe et la magnificence des lignes. Aucune confusion cependant ne vient rapetisser ces grandes et belles ordonnances; l'influence dorienne tempère cette abondance des belles choses, et la simplicité régularise tant de riches variétés. Les plus magnifiques spectacles de l'Orient ont toujours, je l'ai déjà fait observer, quelque chose de simple et de solennel, et l'idée que ces peuples, et entr'autres les Lesbiens, se firent de la plus haute magnificence, n'était jamais désassociée de l'idée de gravité. Les modernes au contraire, en cumulant, en amoncelant tous les modes à la fois ont le plus souvent offert du fatras pour de la richesse, et un insipide, un fatigant charivari, pour de la pompe et de la magnificence. En général, on peut dire que c'est l'idée du mode lesbien qui est la plus incertaine de toutes dans l'esprit des artistes d'aujourd'hui, en sorte que le désir ambitieux de faire riche, pompeux et magnifique, ne produit, faute de science ou de doctrines fixes, qu'une triviale confusion, qu'un désordre barbare et une dépense que nécessairement on blâme et on regrette. Les lignes du mode lesbien doivent donc être débrouillées, malgré leur richesse; elles doivent être un peu doriennes, malgré leur apparat, ioniennes enfin au sein de l'étalage abondant du luxe et de la magnificence.

CHAPITRE 145.

DES FONDS CONSIDÉRÉS SOUS LE RAPPORT DE LEUR CONVENANCE AVEC LE SUJET.

Pour conserver l'ordre des divisions établies dans ce traité, je vais considérer la question des fonds sous le rapport seulement de la variété et de la vraisemblance dans le choix; ce sera en même tems considérer leur convenance. Au chapitre 164, je considérerai les fonds sous le rapport de la beauté optique par la disposition de leurs lignes; et en traitant du coloris, j'aurai occasion de parler de leurs teintes. Voy. entr'autres le chap. 470. Quant à la vérité de représentation des fonds, elle se trouvera traitée dans les questions relatives à la justesse d'imitation par le clair-obscur, le coloris et la touche.

Une foule d'idées se présentent à l'esprit sur cette seule question du vrai et du convenable; c'est donc éviter déjà une confusion dangereuse que d'admettre l'analyse et la division qui se trouvent indiquées ici. On est tenté de croire que c'est avoir rempli la principale condition, que d'avoir inventé et déterminé un fond vrai et vraisemblable par le choix, c'est-à-dire, concordant avec le sujet, exprimant d'ailleurs très-bien le lieu ou le site, et ajoutant par conséquent à l'idée qu'on veut susciter. Cependant il est une considération très-importante et dont l'expérience fait tenir compte, c'est qu'il arrive parfois (l'illusion n'étant point le but de la peinture) que l'extrême simplicité et la nudité même du fond concourent extrêmement à la clarté

du langage optique de la peinture. Il existe donc des chefs-d'œuvre dont le fond ne représente qu'un ciel tout uni ou un mur presque nu, et ces chefs-d'œuvre n'en font pas moins tressaillir. La nudité même de ces fonds ne sort point d'une espèce de vérité appartenant à la convenance et à l'expression. Ces fonds simples peuvent d'ailleurs offrir tout le charme et l'effet de la vérité perspective. Cette observation, plus juste qu'on ne le pense, n'exclut point les fonds que rendent caractéristiques les objets variés qu'ils présentent, et on ne saurait nier qu'un choix heureux dans l'invention et la composition des fonds n'ajoute beaucoup à l'effet total d'un tableau. Cependant une foule de peintures de l'école d'Italie et autres gagneraient moitié de valeur, si le fond y était simple et presque nu. C'est donc le plus souvent l'intention d'exprimer davantage le sujet par les objets du fond qui cause cette confusion barbare, qui rend si désagréables une foule de tableaux, lesquels d'ailleurs perdent, par la petitesse des masses de ces fonds compliqués, une partie de leur grand caractère. La peinture est un art qu'il faut aider et dont il importe de ne jamais faire apercevoir le faible. Or des silhouettes se détachant sur d'autres silhouettes, des figures vues en avant sur d'autres figures, et celles-ci sur des édifices chargés de lignes, ces édifices étant aperçus sur des ciels chargés eux-mêmes de nuages, etc., toute cette complication produit une des laides misères de l'enfance ou de la décrépitude de l'art. La première convenance du fond, c'est donc ce débrouillé, cette netteté d'aspect indispensable dans tout ouvrage de perspective, netteté sans laquelle il n'y a d'ailleurs ni magie ni grandeur.

Une remarque importante est à faire, c'est que dans

les tableaux ce doit être ou le fond ou les objets du devant qui triomphent. Ainsi, dans un paysage ou dans une vue perspective avec figures, c'est ordinairement le fond qui est le sujet et qui domine; les figures n'y sont qu'accessoires. Dans un sujet d'histoire au contraire, c'est le paysage et le fond qui doit céder. Bien souvent les peintres pèchent contre cette règle, et affaiblissent ainsi par la duplicité l'intérêt de leurs ouvrages. C'est le sentiment de cette théorie qui détermina Guido Réni à ne pas accéder à la demande qu'on lui faisait de peindre une Ariane dans un paysage de Fr. Albani; car Guido sentit que tout l'intérêt se porterait toujours vers le site, et non vers la figure.

Ceux donc qui prétendent augmenter soit l'intérêt, soit la clarté du sujet, à l'aide des fonds nombreux détaillés et importans, tombent dans le défaut de duplicité que nous signalons ici, et il arrive que de tels fonds composés de petites parties multipliées, contrastent tellement avec les grands objets de devant, qu'ils produisent un second spectacle. Si on veut qu'un fond contribue à la clarté et à la force de l'expression par sa convenance, par son mode et son caractère, il faut se garder de représenter par ce fond un second sujet composé de petites figures difficiles à percevoir en même tems que les grandes figures de devant : il faut au contraire que ce fond soulage l'esprit et soutienne, pour ainsi dire, la scène. C'est donc en vain qu'on croit multiplier l'intérêt en multipliant les objets. Ce ne sera pas parce que l'écuyer d'Hippolyte aura été figuré au troisième plan avec deux chevaux, que l'on comprendra mieux qu'Hippolyte est un héros chasseur. Ce n'est pas parce que nous voyons dans le lointain le bourreau et le corps de St Jean, que nous nous intéresse-

rons davantage au sujet moral d'Hérodiate. Au contraire, ces seconds spectacles, quoique liés au sujet, en sont dans ce cas détachés optiquement et composent une seconde unité. Ce moyen barbare a été grossièrement employé dans les images gothiques, lorsque les peintres croyaient que, à l'instar des poètes ou des historiens, ils devaient offrir dans leurs tableaux une série de faits historiques et une espèce de gazette détaillée des événemens. Ainsi, sous le rapport même de la perspective, la petite dimension des objets composant les fonds, procure un second spectacle ou une seconde unité contrastant désagréablement avec les figures du devant qui, dans ce cas, paraissent colossales, et vers lesquelles l'œil qui a cherché à percevoir celles du fond, est difficilement conduit.

On peut conjecturer aussi qu'une des raisons qui empêchèrent le plus souvent les anciens d'introduire des figures au troisième plan de leurs tableaux, est qu'ils ménageaient la faiblesse visuelle de l'organe de l'homme qui ne peut percevoir les objets reculés aussi bien que le peuvent faire certains animaux propres à percevoir de loin comme de près.

Au surplus, le caractère ou le mode du tableau s'oppose le plus souvent à ces choix de fonds compliqués et barbares. En effet, dans le mode dorique qui est silencieux, simple, austère et grave, ne serait-ce pas agir contre ce caractère, que d'offrir à la vue et à l'esprit des fonds petits par des détails multipliés et difficiles à percevoir? Ne serait-ce pas détruire ce silence philosophique et propre au grand résultat qu'on se propose? S'agit-il du mode ionien, c'est-à-dire, riant, gai et agréable à la vue; l'emploi des fonds compliqués est même dangereux,

car il est à craindre qu'ils ne détruisent cette harmonie optique, si nécessaire pour plaire, même dans les sujets qui comportent une grande variété dont il est si ordinaire d'abuser. Combien est plus heureux l'effet d'un fond incommensurable, vague et un peu indéterminé, favorable enfin au caractère de fuyant et d'enfoncement, et capable par conséquent de mieux isoler et détacher les devants, comme il contribue à déterminer le regard et l'attention sur l'objet principal ! Sa puissance d'ailleurs est évidente, quand il est dans le mode ou selon la convenance du sujet.

Les Grecs, amis de la tranquillité monochrome de la sculpture, ont cherché souvent à dédommager la peinture de cette perte de simplicité et de ce caractère tranquille qui embellit la sculpture. Ils ont donc imaginé des compensations, résultat de l'ordre des masses et du caractère simple des masses. Ils ont voulu des fonds tout unis, des terreins grands, simples, enfin dans le tout une grandeur optique et chromatique qui donnât un spectacle équivalent en austérité à celui de la sculpture.

Voilà pourquoi les fonds des peintures antiques sont si différens des fonds des écoles des modernes, si différens même des fonds de Poussin, qui cependant passe pour économe et sévère. Poussin eût tenu ses fonds plus grands et plus tranquilles, s'il n'avait pas trop souvent visé à dire le plus possible à l'esprit, et s'il avait eu égard davantage aux vrais besoins des yeux ; mais il voulait tant dire, qu'il ne put pas autant faire sentir, et ses fonds, tout ingénieux qu'ils sont en tant qu'objets intéressans et ajoutant au sujet, sont trop pittoresques relativement au beau optique et à l'affection oculaire : cela soit dit sans ravaler le mérite

immense de ce peintre philosophe, qui, comparé à ses contemporains, est un génie pur et tout divin. Je ne craindrai donc pas d'avancer que, dans son tableau de la Femme adultère, cette quantité de bâtimens qui composent le fond, cette quantité de pierres d'assise et de blocs était fort inutile. Pourquoi d'ailleurs une rue de Rome moderne, au lieu d'une grande portion d'édifice juif? Pourquoi tant d'objets dans ce fond, et le tout à propos d'une scène toute simple et toute évangélique? Le fond de son tableau de Moïse, foulant aux pieds la couronne de Pharaon, me semble beaucoup mieux imaginé, ainsi que celui de Moïse changeant en serpent la verge d'Aaron, ou bien encore celui de son admirable tableau du déluge. Suivant moi, un fond d'un beau choix, quant au sujet, c'est celui de la peinture antique des Noces Aldobrandines : il est grand, simple et éminemment pittoresque. Quel beau fond encore que celui qui représente les rochers de Naxos et la mer sillonnée au loin par le vaisseau de Thésée, qui vient de délaisser la belle Ariane ! Quelle grandeur, quelle tranquillité, quelle magie dans tous ces fonds ! Mais au contraire quelle dureté, quelle petitesse, quel peu d'artifice et de poésie optique dans tous ces fonds modernes où une petite fabrique, un petit arbre, de petits objets ôtent tout le silence et toute la dignité de la peinture ; où il semble qu'on se soit piqué de produire peu avec beaucoup; où tout vous distrait, vous détourne, vous rappelle au petit; et qui, semblables à ces accompagnemens hachés, criards et mesquins des méchans concerts, ne laissent point dominer le chant, et n'offrent aucune opposition grave et tranquille !

On ne saurait objecter ici le succès des paysages à

fonds multipliés, car on est conduit graduellement à ces diminutions ou profondeurs, au lieu que dans un tableau de figures il faudrait que la diminution fût brusque pour exprimer un fond très-éloigné. Ces seules raisons, qui dépendent de la vérité optique des fonds, ont influé sur le choix de ceux qu'on voit dans les peintures antiques.

Ici j'ajouterai, bien que cette question semble n'appartenir qu'à l'optique de la peinture, qu'il est convenable et presque toujours nécessaire d'adopter dans un tableau trois plans : celui du devant, le second plan ou plan moyen, et le dernier ou le plan fuyant. Ces trois comparaisons se font valoir mutuellement. Une telle question au reste appartient au principe de l'unité, puisque celle-ci sera plus manifestée par ces moyens d'opposition.

Une autre question qui semble relative à la convenance des fonds, c'est leur grandeur relativement à la grandeur de la composition. Nous avons déjà dit qu'ils ne doivent point apporter un second spectacle ou une seconde unité dans le tout : or leur grandeur y contribue. Quand les figures sont noyées dans un grand fond, ce fond ne représente-t-il pas un site nu et de vastes solitudes ? Un souverain, figuré seul sur un tel fond, a l'air abandonné et semble étranger à son peuple. Le portrait d'un ministre, d'un capitaine seul et entouré d'un fond vaste, offre une faute analogue. Cependant il importe souvent que, par son étendue, le fond exprime beaucoup l'idée du tableau ou le sujet; mais dans ce cas, c'est par le peu de variété du fond et par l'intensité de son caractère un, et non par sa très-grande étendue, qu'on obtient ce résultat.

Cette observation nous ramène au point dominant de ce chapitre, la convenance ou le mode dans les fonds.

En effet, c'est le mode qui prescrit le caractère du fond et c'est par les calculs optiques constituant le langage de la peinture, que s'obtiennent ces différentes expressions commandées selon les sujets.

Je crois inutile d'étendre davantage ces idées. L'artiste qui sera bien pénétré du caractère optique de tel ou tel mode, ne manquera pas d'y faire concorder le fond de ses tableaux, en sorte que, tant par sa dimension que par son degré de variété, il parviendra à exprimer son sujet.

CHAPITRE 146.

DES ACCESSOIRES ET DES ORNEMENS CONSIDÉRÉS SOUS LE RAPPORT DE LEUR CONVENANCE AVEC LE SUJET.

Quoiqu'il convienne de distinguer les accessoires des ornemens, nous les soumettons ici les uns et les autres au même principe. Les accessoires sont des objets qu'on introduit dans le tableau par nécessité et pour caractériser ou le site, ou les mœurs, ou même l'action. Les ornemens au contraire ne sont que des formes ou des couleurs ajoutées volontairement aux objets et pouvant donner à ces objets un caractère déterminé. Parlons d'abord des accessoires, mais sans nous occuper de ce qui est relatif à leur beauté optique, question qui fera l'objet du chapitre 165.

On doit dire des accessoires ce qu'on a dit des épisodes, qu'ils doivent être considérés comme moyen en plus pour fortifier l'unité du sujet, et non en moins pour la corrompre. Ils doivent servir à étendre et à multiplier les

idées relatives au sujet, sans cependant devenir trop dominans et sans apporter une seconde unité dans le tableau, défaut qu'on rencontre dans certaines peintures, où les ustensiles, les armes, les vêtemens, les étoffes, en font comme autant de tableaux de nature morte. De ce principe simple et général il résulte que les accessoires dépendent nécessairement et du costume et de la vérité ou vraisemblance, qu'on peut appeler aussi la convenance du sujet; et qu'ils dépendent de plus du beau optique, indispensable dans toutes les productions de la peinture.

Comme les accessoires composent un langage à eux seuls et sont des expressions du dictionnaire de la peinture, il faut qu'ils coïncident parfaitement avec le caractère général dominant et avec le mode du sujet. Non-seulement ils joueront un rôle expressif par eux-mêmes, par leur forme et par leur degré d'imitation, mais aussi par leur situation, leur aspect et leur effet remarquable dans le tableau. C'est ainsi qu'un casque, un bouclier, une lance, un ustensile quelconque, placé près du personnage, ou sur lui-même, dans tel ou tel lieu, de telle ou telle façon, rentrera dans le mode, dans le sujet et dans l'unité, ou bien en sortira par son trop d'apparence ou d'effet optique. Je conclus que les draperies suspendues dans les fonds, ou jetées sur tel ou tel objet, que les portions de murs, les hémicycles, les tables, les thalames, les armes, les vêtemens mêmes et tous les accessoires enfin, doivent être imaginés et exécutés conformément à la règle inviolable du beau intellectuel ou de la convenance. Ce principe si clair, et qu'il importe tant de respecter, est exigé par tous les spectateurs de bon sens, qui veulent que le peintre leur montre avant tout le sujet. C'est dans

cette idée qu'un observateur a dit du tableau des Horaces : « David n'a point prodigué ici les accessoires inutiles ; » trois épées de fer, seules armes des trois Horaces qui » vont décider des destinées du monde, ont suffi pour » peindre la simplicité de ces tems. »

C'est par l'unité que se détermine le beau intellectuel qui doit frapper dans le choix d'un ornement ; ainsi ce beau ou cette convenance doit être un avec le sujet, et ne doit pas apporter une seconde unité. Les ornemens dont était chargée cette Hélène, peinte par un élève d'Apelle, et que, au dire de ce maître, le peintre avait faite riche, ne pouvant la faire belle, ces ornemens, dis-je, apportaient une seconde unité qui sortait de la convenance déterminée. En effet, cette convenance ou cette unité exigeait la beauté, la simplicité, la chasteté ; et le caractère de richesse, déterminé par ces ornemens, apportait une seconde unité détruisant celle qui devait constituer le caractère dominant et un de cette figure.

Il importe d'ajouter à l'observation que nous avons faite plus haut, au sujet du trop grand rôle que le peintre fait indiscrètement jouer aux accessoires de son tableau, une autre observation relative au fini ou au soin dans l'exécution de ces mêmes accessoires.

Les personnages étant les objets principaux dans un tableau, ce ne serait pas être vrai selon les rapports naturels de l'exécution, que d'exprimer les accessoires avec plus d'art et d'imitation que les personnages, puisque ceux-ci doivent être plus frappans que les accessoires. Aucune raison ne peut faire dévier de cette règle. En effet, plus l'accessoire sera vrai, plus le personnage duquel on attend toujours la plus forte expression sera faux. Il n'y a pas de

modèles plus sages, plus admirables en ceci que ceux que nous ont laissés les anciens. La manière subordonnée, mais très-habile avec laquelle ils ont indiqué et traité les accessoires, est, selon moi, une des parties les plus remarquables de leur grand savoir faire. Mais je renvoie le lecteur à ce que je dois développer dans le chapitre 533, où il sera question du fini et de l'unité d'imitation.

Voyons maintenant ce qui concerne les ornemens quant à leur convenance avec le sujet.

Les ornemens sont des variétés ajoutées à volonté aux objets ou aux productions d'art, dans la fin de rendre plus convenable, plus parfait, mieux exprimé enfin le caractère de ces objets ou de ces productions. Un artiste ne doit pas se permettre l'addition du moindre ornement à la forme essentielle et utile d'un objet, sans se rendre compte de l'utilité ou de l'inutilité de cet ornement, de sa perfection ou de son imperfection, ce qui comprend son expression ou sa signification; et cet ornement, il doit toujours le considérer sous le rapport des deux conditions du beau, le beau intellectuel ou la convenance, et le beau optique ou qui peut plaire à la vue.

Pourquoi cette moulure, pourquoi ce feston, ces feuillages, ces enroulemens de caprice? Dans quel but a-t-on ajouté à cet objet ces canelures, ces torsades, ces quarts de rond et tant de prétendus embellissemens? Ces ornemens sont-ils expressifs, convenables et optiquement beaux? Ne sont-ils pas appliqués là par la routine, la singerie, la frivolité, la prétention, etc.? Telles sont les questions que se fait un artiste réfléchi qui n'agit jamais qu'à l'aide de la raison.

Le plus sage scrupule doit retenir en cela les peintres,

et, si les anciens étaient si simples, c'est, on l'aperçoit déjà, parce qu'ils n'ajoutaient jamais rien d'inutile. Chez les modernes au contraire, les ornemens sont non-seulement nombreux, chargés et très-diversifiés, mais ils offrent de grossiers contresens, ils s'opposent à l'idée du sujet, ils donnent la même physionomie aux compositions les plus différentes. Enfin on reconnaît un peintre à ses ornemens, et cela, malgré la différence des sujets qu'il traite.

C'est surtout des ornemens qu'on peut dire, qu'ils sont les épithètes du langage de la peinture. En effet, ils contribuent singulièrement à déterminer le ton du discours du peintre; ils en peuvent faire ou une prose simple et grave, ou une poésie élevée et pompeuse, ou un langage plein d'agrément. Combien la philosophie de l'art paraît étendue et nécessaire, lorsqu'on analyse ainsi les diverses obligations imposées à l'artiste par son art!

Dans nos mœurs, l'influence de la mode est d'une conséquence funeste pour l'art, en ce que nous nous accoutumons, malgré nous, aux ornemens les plus impropres, les plus choquans, les plus contraires au caractère des objets qu'ils sont censés embellir. Nous adoptons sans réflexion tous les ornemens, et notre règle n'est plus l'unité de caractère en chaque chose, mais bien la routine, le caprice et la volonté d'innover sans consulter la raison. Dans la peinture, et surtout dans la peinture exercée sous l'influence des académies, on voit aussi se succéder des modes, en sorte que celle de charger d'ornemens les tableaux, celle de faire beaucoup ressortir, éclater ces ornemens, peut avoir lieu, et elle a eu et a encore lieu aujourd'hui. Mais quelle dépendance honteuse de la routine! Un sujet est simple; on le revêt d'ornemens saillans et recherchés.

pour complaire aux maniéristes accrédités. C'est au mode du tableau à prescrire des obligations à l'artiste; et il obéit au goût du jour, en sorte que, pour complaire à des juges maniérés et prévenus, il blesse l'esprit des gens qui respectent le sens commun. Doit-il exciter les larmes dans tel ou tel tableau; il y fait parade de son adresse à varier, à représenter des ornemens qui ne sont que des singeries; il importune par cette affectation; il ne rougit pas d'un rôle qui tient de celui d'imposteur, puisqu'il n'est nullement pénétré de ce qu'il nous débite avec talent. Est-ce Cornélie qu'il veut nous représenter; ses enfans paraissent insignifians et sans vérité, comparativement à la vérité, au rendu des ornemens qui décorent à contresens l'appartement de cette romaine austère et vertueuse. Est-ce l'amour caché d'Antiochus pour Stratonice qu'il a voulu peindre; il ne nous fait voir que des figures sans expression et sans ornement moral, tandis que tout le luxe de l'Asie étincelle et est magnifiquement étalé aux yeux éblouis du spectateur. La vie est dans les ornemens, et le mensonge ou l'équivoque est sur les figures. Pourquoi donc si peu de retenue dans une partie de l'art qui exige tant de méditations, tant de discernement enfin, tant de droiture d'esprit? Au surplus, que les artistes qui n'aiment point à approfondir, se pénètrent au moins d'une vérité, c'est qu'il vaut toujours mieux, en fait d'ornemens, en employer moins que trop.

Le principe qui n'autorise que des ornemens motivés, est utile de deux manières : d'abord, parce qu'il rend l'ouvrage plus convenable; ensuite, parce qu'il force l'artiste à rendre l'ouvrage plus beau. En effet, un tableau qui n'est décoré que des vrais ornemens qui lui convien-

nent, doit plaire par des beautés réelles : voilà pourquoi l'architecture grecque, qui est si simple, brille par l'éclat de ses proportions, comme brillaient les figures de Polyclète. Un tableau de Pierre de Cortone au contraire, ou une façade de Boromini, n'offre aucune existence déterminée; ces ouvrages n'existent que par leurs ornemens et leur agencement. Un tableau grec est un corps sain et brillant de beauté; un tableau orné à la manière des écoles académiques, n'offre que des étalages ridicules.

Empruntons encore une pensée à Quintilien (Liv. II. Ch. I). « Tout ornement, dit-il, est moins tel par lui-» même que par rapport aux choses à quoi on l'applique; » et il n'importe pas plus que ce que nous disons soit ou » beau ou agréable, qu'il importe qu'il soit à sa place. » Mais l'art de parler avec convenance ne tient pas moins » à l'invention qu'à l'élocution. » Changeons quelques mots, et nous aurons encore trouvé dans ce judicieux critique une maxime toute faite pour ce chapitre. Nous dirons donc : tout ornement en peinture est moins tel par lui-même que par rapport au sujet ou aux choses à quoi on l'applique, et il n'importe pas plus que ce que nous représentons soit ou beau ou agréable, qu'il importe qu'il soit à sa place. Aussi l'art de peindre avec convenance ne tient-il pas moins à l'invention qu'à l'imitation.

Envisageons maintenant les ornemens sous le rapport de la signification qui est inhérente à leur caractère propre et individuel.

Il y a des ornemens ingénieusement trouvés qui, par eux-mêmes, expriment des idées et ajoutent à l'éloquence de la peinture. Nous aurons bientôt occasion de parler des inventions emblématiques et allégoriques; nous pour-

rions même nous étendre sur les objets consacrés pour tels ou tels sujets, pour telles ou telles figures, et passer en revue les idées conventionnelles attachées à une espèce de plante, à tel ou tel animal, etc., idées symboliques qui font l'objet de l'iconologie; mais nous devons nous contenter de rappeler ici qu'il y a une foule d'objets qui, convertis en ornemens, ont un sens et un langage, et offrent une application. Les anciens ont porté à un haut degré de finesse l'emploi de ces objets, et les restes de leurs sculptures et de leurs peintures nous avertissent de toute la fertilité et de toute la subtilité de leur génie. C'est ainsi que les rosaces du temple du Soleil à Palmyre sont des soleils; c'est ainsi que les guirlandes suspendues indiquent les fêtes des temples ou les fêtes domestiques; les méandres indiquaient les fleuves tortueux; le lierre, l'acanthe, la fougère, le pampre, etc., étaient des ornemens qui avaient aussi leur propriété symbolique et particulière. C'est donc une bien grossière assertion que celle de Perrault, qui prétend que dans les ornemens il n'y a que des signes adoptés par routine et accoutumance, comme on adopte la mode des habits.

Ce que nous avons dit sur les modes ne sert-il pas déjà beaucoup à fixer les idées sur la signification que tel ou tel objet peut avoir, sous le rapport de ses formes, de ses lignes et de ses couleurs? Si parmi nous le langage emblématique des ornemens est à créer, si nous ne cherchons pas à faire revivre positivement celui des anciens, servons-nous au moins de la théorie du beau, qui est celle des arts, pour déterminer nos choix et pour nous rendre clairs et intéressans dans l'emploi et dans l'intention de ces moyens accessoires.

Au reste, c'est à la nature que les anciens ont presque toujours emprunté les objets servant d'ornemens dans leurs productions, et on peut croire que des recherches suivies avec soin nous feraient trouver dans la nature tous les modèles qu'ils ont eus en vue dans les ornemens que leur imagination riche et inépuisable a su varier et combiner de mille manières différentes, et toujours conformément au sujet et à la beauté. En effet, dans le domaine des arts du dessin, l'esprit ne peut guère figurer un objet dont le type primitif ne se trouve pas dans la nature. Aussi voyons-nous que les faunes, les satyres, les centaures, les tritons, le minotaure, les sirènes, les sphinx, les chimères, les griffons, et en général tous les êtres, toutes les divinités fantastiques et quelquefois difformes des Indiens, des Égyptiens, des Persans, des Étrusques, des Grecs et des Romains, ne sont que des êtres composés de la figure humaine et de membres de quadrupèdes, d'oiseaux, de poissons, etc., êtres créés par l'imagination des poètes, modifiés selon que l'art l'exigeait, et figurés par les sculpteurs et les peintres.

Pour terminer ce chapitre, je rappelerai ici que l'art avec lequel les anciens variaient les objets ou les ornemens, étant toujours conforme à la régularité proportionnelle, l'emploi d'un objet naturel pouvait leur fournir mille changemens ou variations convenables ou belles, qui toutes cependant appartenaient à la nature. (Voy. les chap. 231 et suiv.)

CHAPITRE 147.

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE SUJETS CONSIDÉRÉS SOUS LE RAPPORT DE LA BEAUTÉ INTELLECTUELLE.

MAINTENANT occupons-nous de la désignation des divers sujets que peut traiter la peinture. Ici on distinguera aisément l'espèce de sujet d'avec le mode dans lequel est traité ce sujet. En effet, un sujet triste peut être traité dans le mode dorien ou dans le mode phrygien; un sujet gai peut être ou ionien ou lesbien, etc.; il y a donc l'espèce de sujet et le caractère du sujet. Le caractère se rapporte au mode, et l'espèce se rapporte à l'idée générale et morale, ainsi qu'au résultat métaphysique qu'il procure. Il semble résulter de cette analyse, qu'on doit désigner et distinguer les sujets tristes et terribles, les sujets gais et joyeux, et de plus, les sujets tenant le milieu entre les précédens et qu'on pourrait appeler sujets paisibles. Cette désignation semble utile pour simplifier le classement des diverses compositions, et peut-être même que cette simplicité dans le choix des espèces est nécessaire aux peintres.

Il convient de faire remarquer en passant d'où peuvent être tirés les sujets qui sont à la disposition du peintre. Les sujets sont tirés de l'imagination de l'artiste qui se conforme à la nature, ou bien empruntés aux poètes, à l'allégorie, à la mythologie, ou à l'histoire ancienne et à la moderne, à l'histoire sacrée ou à l'histoire profane.

Sujets tristes et terribles.

L'ame a besoin de recevoir certaines secousses, comme le corps a besoin d'être agité par certains mouvemens. Voilà pourquoi les ouvrages d'art qui obtiennent des succès sont ceux qui exercent l'esprit et qui remuent suffisamment l'ame, soit que le spectacle qu'ils offrent inspire la pitié, l'allarme ou la terreur, soit qu'il excite d'autres sentimens devenus énergiques par l'artifice de l'art. Cet effet se fonde sur cette disposition de l'esprit humain, qui est telle que le bien ou le mal qui arrive aux autres nous touche comme s'il nous arrivait à nous-mêmes, en sorte que nous y prenons part avec vivacité et passion. Les récits d'événemens ou les représentations d'actions dans lesquelles les personnages entrent dans de fortes passions, excitent donc les nôtres, même lorsque nous savons que tout n'est que fiction. C'est ainsi que les grands malheurs de Priam ou de Philoctète font sur nous la plus profonde impression et nous touchent jusqu'aux larmes, quand Homère et Sophocle nous en rendent en quelque sorte témoins.

« L'art de la peinture et de la poésie, dit l'abbé Dubos, » ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi » à nous affliger. Un poème, dont le sujet principal est la » mort d'une jeune princesse, entre dans l'ordonnance » d'une fête ; et l'on destine cette tragédie à faire le plus » grand plaisir d'une compagnie qui s'assemblera pour » se divertir. »

Mais la principale cause de l'intérêt que nous portons aux fictions qui retracent de grands malheurs, de terribles situations ou d'affreuses catastrophes, c'est que, pour nous,

c'est une vraie jouissance que de nous mettre en idée à la place de celui qui souffre, bien persuadés que nous sommes à l'abri. Le spectacle des maux qu'on n'a point à craindre flatte notre sentiment conservateur et redouble celui de notre sécurité. Mais il faut que la situation déplorable soit neuve pour nous par son extrême danger, car si nous avons éprouvé les mêmes degrés de peine, cette situation n'étant plus neuve pour nous, nous touchera faiblement. Cependant, objectera-t-on, il est aussi cruel de jouir de pareilles fictions, que des événemens eux-mêmes. Non; si l'événement était réel, ce serait être inhumain et cruel que de jouir de ces spectacles, mais ici l'excitation de l'ame a lieu sans cruauté de la part du spectateur, et l'attrait qu'il trouve ne consiste que dans le sentiment si naturel de sa conservation.

Au reste ce n'est pas tout que le sujet soit pathétique, terrible, et qu'il fasse frissonner le spectateur; les autres conditions de l'art doivent être remplies, et ce même sujet doit être en même tems moral et instructif.

Ajoutons que les sujets qui ne sont que tristes sans être terribles, ont pour but la même espèce d'effet moral que ces derniers, mais à un moindre degré. Les sujets tristes plaisent à l'ame par la même raison que les sujets terribles; ils sont moralement un remède plus tempéré, et sont capables aussi de purger les passions, mais par un moyen modéré.

Sujets hideux ou repoussans.

Il y a des peintres qui croient avoir fait merveille, quand ils ont représenté des sujets horribles et repoussans. Ils se flattent d'avoir trouvé le terrible dans ce qui fait horreur,

et le pathétique dans ce qui révolte le cœur et l'esprit. D'autres appliquent leur talent d'imitation à des objets dégoûtans, et prennent pour un éloge l'exclamation d'aversion qui échappe à chaque spectateur repoussé en abordant leur tableau. Ces peintres espèrent émouvoir fortement et intéresser vivement; mais ils se trompent, parce qu'ils ne possèdent pas la vraie théorie de leur art.

Ce n'est pas pour avoir peint un sale gueux, se grattant l'aisselle et vomissant son vin, que certains Hollandais ont été admirés; c'est pour avoir imité avec beaucoup de naturel et d'illusion ces très-vilains objets : aussi une mauvaise copie de ces mêmes tableaux ne peut-elle être admise nulle part. Ce n'est pas l'imitation du sang dans une bataille, dans un assassinat ou un supplice, ce n'est pas la laide violence des bourreaux ou les convulsions des victimes qui constitueront le terrible et le pathétique d'un sujet, car, quand on dit une belle horreur, on sous-entend une certaine beauté dans cette image terrible et faisant frémir; c'est donc seulement la situation pathétique et sa juste représentation, et non pas le choix horrible qui produit l'effet exigé par le haut caractère de l'art. Les spectacles dégoûtans rabaissent et avilissent la peinture, et ne sont d'aucune utilité. Les atrocités peuvent exciter des idées instructives, mais elles ne doivent pas être peintes sous des dehors hideux et repoussans, la beauté morale et physique étant le but des arts libéraux.

Si les sujets terribles sont attachans pour les ames fortes et sublimes, ils sont quelquefois trop violens, trop déchirans pour les ames tendres et très-sensibles. D'où vient le plus souvent cette sympathie de la plupart des hommes avec les représentations qui expriment le plaisir et la joie?

C'est que de pareils sujets réveillent les idées d'un bonheur auquel tous les hommes aspirent et auquel ils croient tous avoir droit; c'est que la vue d'un tableau où est peinte la félicité des êtres, réveille chez nous un sentiment d'amour pour la divinité et des souvenirs qui nous rappellent notre destination. Quel est l'homme qui n'aime pas à se glorifier de son espèce en présence d'un acte généreux et grand, et qui cause cette joie vive qu'on voit représentée dans les personnages que l'art a mis en action? L'image de l'ivresse de l'ame exaltée par la suprême félicité n'est-elle pas faite pour intéresser et attacher les hommes qui voudront y fixer leurs regards, et de tels spectacles ne sont-ils pas l'aliment convenable aux belles ames? Il faut pourtant admettre que le bonheur ne sera pas peint chez des personnages criminels et insolens, mais bien chez des êtres dignes d'en jouir et qui l'ont mérité, car nous serions plus révoltés à la vue d'une indigne faveur, que nous ne serions charmés d'une juste récompense. S'agit-il de l'image d'un vainqueur décoré de la palme triomphale; quoi de plus noble que l'ivresse de son cœur, quoi de plus touchant que ses yeux tournés vers le ciel et humides de plaisir et de reconnaissance! Les jeux, les danses, les festins sacrés sont-ils moins attrayans? Le bonheur d'un père qui serre dans ses bras un fils tendrement aimé, celui d'une épouse à qui est rendu l'époux qu'elle pleurait, de tels sujets, dis-je, ne doivent-ils pas intéresser tous les hommes et les enchanter autant que la peinture de Zéphir balancé dans les bosquets, ou de l'Amour assoupi sur des roses?

Si donc le peintre est obligé de déterminer l'espèce de sujet qu'il se propose de produire, et de plus le caractère

ou le mode dans lequel est traité ce sujet, on aperçoit combien de méditations sont nécessaires pour composer selon les conditions imposées par la philosophie de l'art.

Mais dans les sujets joyeux sont compris les scènes du mode phrygien, les danses très-animées, les sauts et les mouvemens pétulens des jeunes faunes excités par Bacchus, et la joie folâtre des enfans, ainsi que cette vive gaîté qui semble augmenter l'existence et du cœur et de toutes les facultés du corps.

Sujets indécens, obscènes et de nudités.

Mais si, au lieu de peindre les plaisirs des belles ames, vous cherchez à séduire par des images obscènes; si, loin de représenter la joie de l'homme, vous peignez les viles sensations de la brute; si l'obscénité, l'impudicité offrent des sujets à vos sales pinceaux, et que vous fassiez voir des nudités pour du nu, ou de l'indécence pour la nature; fuyez nos sociétés, fuyez nos mépris et notre vengeance, car vous êtes les plus grands ennemis de l'art. Allez rejoindre ces mysanthropes barbares qui détestent les arts, unissez-vous à eux pour les avilir; vous êtes aussi dangereux et plus haïssables. Faire voir dans un tableau des objets qui répugnent à la décence et à la saine morale, n'est-ce pas ravaler un des plus beaux dons que l'auteur de toutes les vertus ait faits à l'homme, je veux dire l'industrie? N'est-ce pas d'ailleurs déshonorer la peinture que d'oser présenter aux yeux ce qu'on n'oserait faire entendre aux oreilles? Aussi ces vils artistes ne signent-ils point de leur nom leurs ouvrages: leurs images honteuses ne sont montrées que dans l'obscurité et en secret, semblables en cela aux actes des complots téné-

breux. Oui, ce sont des complots contre la morale, contre l'innocence, contre la dignité de l'homme, contre l'art lui-même; enfin ce sont des complots contre les vrais artistes qui devraient tous être environnés de considération, et que de pareils corrupteurs n'avilissent que trop dans l'esprit des autres hommes.

Ce serait un aveuglement bien digne de pitié que celui des jeunes gens qui voudraient s'autoriser des anciens, qui ont souvent représenté des images fort obscènes selon nos mœurs. En effet, leur paganisme, leurs symboles et le caractère de leur mythologie ont motivé le choix de ces sujets dans lesquels il y a le plus souvent beaucoup moins d'obscénité que nous n'en voyons. Au reste, jamais la philosophie des anciens n'a été indifférente sur ce point. Si nous recherchons l'opinion des grands écrivains de l'antiquité à ce sujet, nous pourrons citer, entr'autres, Cicéron, qui parle positivement de la pudeur et de la bienséance des comédiens et de celle qui a lieu dans les bains (Voy. le livre 1er de ses offices). Platon, dans son fameux Dialogue du beau; Longin, dans son admirable Traité du sublime; Quintilien, Sénèque, dans leurs Réflexions sur l'art oratoire, tous ces grands génies, dis-je, par un concert unanime que la raison seule peut avoir formé, nous donnent pour un précepte essentiel de l'éloquence, de parler toujours aux hommes avec pudeur et modestie. Bien plus, Sénèque veut que l'orateur se résolve à perdre quelques-uns des avantages de sa cause, plutôt que de manquer à cette règle de l'honnêteté publique. Enfin, chacun de nous le sent, nous portons tous dans notre ame une pudeur innée qui s'offense nécessairement de tout ce qui peut la blesser.

Cependant il faut bien s'entendre. De ce que les nudités obscènes ou indécentes seulement sont indignes du pinceau d'un artiste honnête, il ne s'ensuit pas que l'image du corps humain, enveloppe de l'ame, et tous les deux ouvrages admirables de la divinité, soit un sujet de scandale. Ce n'est pas le nu qui est indécent, c'est l'action, c'est la pose qui peut être indécente. L'Apollon du Vatican est entièrement nu; il ne vient dans l'idée d'aucune personne raisonnable que cet Apollon soit indécent, tandis que mille figures modernes de femme sont presqu'obscènes quelquefois par leurs draperies seulement et le mouvement de toute leur personne. Ce n'est pas une femme nue qui est indécente, au dire de Diderot, c'est une femme dont la draperie est retroussée indécemment ou qui n'est vêtue en certaines parties que d'un lambeau qu'on croit mal à propos pittoresque et pudique [1]. D'ailleurs une distinction importante est à faire, c'est le nu qui se montre ou le nu qui n'est qu'aperçu. Une nymphe au bain, dit encore Diderot, une Suzanne qui, pour dérober sa nudité aux regards des vieillards impudens, la dévoile aux yeux du spectateur, n'offre rien d'indécent, personne n'en sera blessé, parce que l'intention évidente sauve tout, et que le spectateur n'est jamais du sujet.

Enfin le nu est plus beau et plus noble que les draperies, parce que le nu est l'ouvrage de Dieu, et les draperies celui des hommes. Le corps de l'homme est l'œuvre de

[1] « Il y avait autrefois, dit M. Dargens, les plus belles antiques moulées » au nombre de cent à l'académie de Dusseldorf. Un scrupuleux Alle- » mand, directeur des bâtimens de l'électeur Palatin, les fit toutes vêtir » par un sculpteur ignorant, en sorte qu'on voyait la Vénus de Médicis » en chemise, le Laocoon en culotte, l'Hercule Farnèse en calçon, et ainsi » des autres. »

la nature; or toutes ses œuvres sont respectables, et nous sympathisons avec ses grandes et principales productions, et surtout avec celles qui sont des espèces dans son tout. Ce sont les mœurs qui nous éloignent de la nature et qui brisent cette attachante sympathie. Enfin le corps de l'homme, tel qu'il sort des mains de Dieu, est l'ouvrage qui nous intéresse le plus et que nous savons le mieux connaître et admirer. Aussi les artistes les plus sages de l'antiquité, ont-ils pensé que la nudité se concilie avec le caractère de l'innocence et de la chasteté.

Si les critiques modernes, et même si les orateurs chrétiens avaient bien distingué le nu et les nudités, et s'ils avaient sévi contre les tableaux indécens, et non contre la peinture, ils se seraient trouvés d'accord avec les pères de l'église les plus rigides, qui n'ont jamais pensé, du sein de leur chasteté, à faire haïr la peinture, ni même à priver cet art de l'expression qu'il obtient par la représentation du nu. Voici ce qu'écrivait l'illustre Fleury dans son livre sur les mœurs des Israélites, chapitre 21 : « Il était dan-
» gereux (il parle des payens) d'exposer partout des sta-
» tues et des peintures de toutes sortes de nudités, même
» les plus infâmes; et le danger était grand, surtout pour
» les peintres et les sculpteurs qui travaillaient sur le na-
» turel : n'importe, il fallait contenter le plaisir des yeux.
» Aussi on sait à quel point de dissolution les Grecs arri-
» vèrent par ces beaux moyens. » Fleury reproche aussi à la musique et à la poésie de fomenter les mêmes vices. Il me semble évident qu'il existe dans cette déclamation un malentendu.

Terminons en disant quelque chose sur un point de controverse qui a produit de fréquentes et longues dis-

cussions, mais qui me semble pouvoir être traité brièvement. Comme cette question se rapporte au costume, on voudrait peut-être la voir placée ailleurs; cependant elle se lie si naturellement à ce chapitre, que j'ai cru devoir l'y laisser. D'ailleurs je reviendrai sur cette difficulté, lorsque je traiterai du costume des portraits.

Il y a donc des gens aujourd'hui qui ne croient jamais exprimer assez la répugnance qu'ils disent éprouver en voyant des héros grecs et romains, représentés nus dans les tableaux. Est-il vraisemblable, répètent-ils, que Romulus et que Tatius aient été nus, quand leurs armées étaient en présence et que ces deux guerriers allaient combattre corps à corps? Les historiens, ajoutent-ils, ne nous décrivent-ils pas les cuirasses, les brassards, les cuissards, qui couvraient les héros d'autrefois? Vulcain ne forgea-t-il pas les armes d'Achille, et est-ce tout nu qu'on s'est jamais présenté au combat? Toutes ces observations sont très-justes; mais de quoi s'agit-il? D'être vrai, me répondra-t-on aussitôt. J'en conviens encore : mais convenez aussi, répliquerai-je, qu'il s'agit de quelque chose de plus en fait de beaux-arts, et que la beauté d'un corps humain, apte au combat et disposé à combattre, est tout aussi propre à produire la vérité; car, qu'y a-t-il de plus caractéristique en ce cas ou de plus vrai que l'aptitude aux mouvemens et aux efforts guerriers, aptitude bien exprimée par les proportions, le mécanisme des os et des muscles, et par toute la physiologie vivante d'un homme nu parfaitement imité? Une cuirasse indique-t-elle plus véritablement la force que ne l'indique le beau corps capable de s'en servir? Une armure est-elle un guerrier? Le brassard d'Achille est-il plus expressif ou plus vrai que

le bras d'Achille lui-même dans une belle action ? Non, c'est être vrai de la vérité générale, de la vérité artistique, que d'exprimer l'aptitude du corps à telle ou telle action, et ce n'est être vrai que d'une vérité particulière, que de bien peindre les armes et les vêtemens militaires qui couvrent les héros. Que, pour représenter une armée, on ne doive pas représenter une foule d'hommes nus, j'en conviens; mais que, pour représenter un héros, on nous le fasse voir à découvert, c'est agir judicieusement, et c'est exprimer le plus possible. Si de ces considérations nous passons à celles que suggère la beauté exigée dans les arts libéraux, si, dis-je, nous comparons le bel effet que produit, par ses lignes, son clair-obscur ou sa couleur, le corps humain avec l'effet que produit une armure, qu'il ne faut pas dans ce cas manquer de représenter vaste et pesante, aurons-nous à hésiter sur le choix? Un cheval bardé ou un cheval nu sont-ils également intéressans; et n'est-ce pas la nature que nous voulons avant tout, n'est-ce pas l'ouvrage du créateur que nous admirons avant l'ouvrage des hommes?

Ainsi, pourquoi aime-t-on à représenter le nu? C'est que la chair est plus belle que la plus belle draperie; c'est que le corps de l'homme est plus beau et nous intéresse plus que toute la richesse des vêtemens et des parures dont on le couvrirait; c'est que l'exécution en est encore plus savante et plus difficile; c'est que *major est longinquo reverentia*, et qu'en faisant nu on éloigne la scène, on rappelle un âge plus innocent et plus simple, des mœurs plus sauvages, plus analogues aux arts d'imitation, et que ce retour vers les tems antiques ne nous déplaît jamais.

A Rome, dans les premiers tems de l'art, on trouva

tout naturel de représenter les personnages avec leurs vêtemens et leurs costumes exacts. Cette idée est celle de tous les peuples chez lesquels la vraie définition de l'art n'a point été encore déterminée. Mais peu à près les Romains firent comme les Grecs, et représentèrent leurs héros ou leurs personnages illustres nus, tenant une haste à la main à la manière des jeunes gens qu'on voyait dans les palestres, et on donna à ces statues le nom d'Achilléennes : *Placuere et nudæ tenentes hastam, ab Epheborum è Gymnasiis exemplaribus, quas Achilleas vocant* (Pline. *Lib.* 34. *Cap.* 5). C'est à ce sujet que Pline ajoute : *Græca res est nihil velare : at contra Romana ac militaris thoracas addere;* c'est-à-dire que dans l'art grec on a coutume de ne rien voiler, mais que chez les Romains un guerrier semble plus guerrier et plus romain étant représenté avec la cuirasse.

Au résumé, dans toute cette question, il s'agit des beaux-arts. Or la peinture a été et sera de tout tems définie par les bons esprits, l'art de représenter les beaux spectacles de la nature. Sa destination n'est donc pas de perpétuer l'image de tel ou tel costume, de telle ou telle pièce de l'armure usitée chez tel peuple et à telle époque; sa destination est de parler à l'homme dans le langage qui peut le toucher le plus, et de ne lui parler que pour lui inspirer des sentimens de sa dignité et des idées de la plus haute beauté, vers laquelle tout doit tendre dans l'univers.

On peut consulter sur le choix de sujets indécens les écrits de Brunquell, Ammanati, Rosignoli, Tileman, Millin, au mot Sujets licencieux, etc., etc.

Sujets paisibles.

Les sujets paisibles, avons nous dit, sont ceux qui tiennent un milieu entre les sujets tristes ou terribles, et entre les sujets gais et de grande joie. Ils sont peut-être les plus nombreux dans les productions d'art, parce que, bien que les secousses de la terreur et de la joie extrême soient utiles de tems en tems, ce sont le plus souvent les spectacles paisibles qui, en entretenant la douceur des mœurs, rentrent le plus dans le sentiment de douce quiétude et de paix, qui est l'état harmonieux où réside le vrai bonheur. Jamais l'ivresse du cœur ne le procure, mais le calme peut le faire naître.

La peinture de ce doux état de paix et d'innocence du cœur produit sur nous l'effet d'un baume consolateur. L'image du seul bien être des hommes et même des animaux, l'image de cette harmonie tranquille, imperturbable, et au sein de laquelle se meut et vit toute la nature, cette action modérée enfin qui excite et rappelle sur toutes les créatures le sentiment si cher de l'existence, est toujours touchante dans de fidèles représentations. Quel plaisir bienfaisant que de contempler dans un tableau la douce joie de deux époux chastes et naïfs ! Comme l'éclat de ce site amoureux et paisible qui les entoure rejaillit sur ces jeunes cœurs ouverts à la vertu ! Comme ce ciel, cette atmosphère embaumée, ces vêtemens légers et cette coiffure sans art nous transportent hors des idées vulgaires et triviales ! Comme une telle image de la paix des ames nous inspire du respect pour l'innocence et pour la divinité ! On aperçoit donc combien il importe que l'espèce du sujet soit déterminée, et que les sujets paisibles ne

soient jamais confondus avec les sujets violens, soit de tristesse, soit de joie.

CHAPITRE 148.

DES SUJETS ALLÉGORIQUES ET EMBLÉMATIQUES.

L'ALLÉGORIE en peinture est un moyen qu'emploie l'artiste pour faire naître dans l'esprit du spectateur, ou pour y renouveler des idées abstraites, à l'aide de figures symboliques et à l'aide de personnages consacrés par la mythologie, ou d'êtres imaginaires et d'objets symboliques et convenus.

Les peintres ont donc personnifié les vertus, les vices, les passions, les royaumes, les provinces, les villes, les saisons, les vents, les fleuves. Rome, représentée sous une figure de femme, et le Tibre, sous la figure d'un homme couché, sont des personnages allégoriques. Quant à certains personnages allégoriques que des peintres inventent tous les jours, pour exprimer poétiquement, disent-ils, leurs idées, ce sont des êtres dont l'invention n'est comprise par personne, parce que personne ne se soucie de rechercher la clé d'un langage qui n'est aisément entendu que de celui qui l'invente.

Les symboles sont des représentations de figures ou d'objets servant à désigner autre chose que l'objet imité. C'est ainsi qu'on représente parfois la fidélité sous les traits d'un chien, la force sous ceux d'un lion, le laurier comme le symbole de la victoire, etc., etc.

Les emblêmes sont des espèces de sujets symboliques.

mais dont les figures étant peu consacrées comme symboles, sont toujours accompagnées de quelques devises ou paroles sentencieuses.

Par les sujets d'allusion, on entend les sujets dont la signification morale offre des rapports plus ou moins intimes avec d'autres sujets qu'on veut rappeler. C'est un moyen détourné et souvent délicat, mais presque toujours de circonstance, de diriger l'esprit sur des faits particuliers ou sur certains personnages.

Par énigmes en peinture, on entend des représentations de sujets ou de figures dont le sens ou la signification est cachée.

On peut encore indiquer ici les rébus, qui sont des jeux d'esprit par lesquels on représente des choses qu'il faut considérer dans un autre sens que celui qui leur est naturel.

Quant à l'iconologie, c'est une sorte de langage dans lequel, pour exprimer, on emploie les images d'objets symboliques. Iconologie est composé de deux mots grecs, dont l'un veut dire image, et l'autre langage ou discours.

Il y a bien des moyens de parler le langage iconologique. Tantôt on n'emploie qu'une figure de la mythologie : ainsi le dieu Mars peut signifier la guerre. Tantôt on en rassemble plusieurs : ainsi Minerve tenant l'Amour enchaîné, signifie que l'Amour peut être dompté par la Sagesse. Quelquefois on empruntera un sujet historique, et, pour signifier la Constance, on représentera Mutius-Scévola se brûlant la main sur un autel; quelquefois ce sera un animal qui exprimera la Fureur; le lion exprimera la Générosité. On peut aussi prendre pour symbole une chose inanimée : c'est ainsi qu'une charrue représentera l'Agriculture, une lyre la Musique, etc., etc.

Ce que nous appelons des armes parlantes fait aussi une partie de l'iconologie; ainsi la ville d'Egine était désignée par une chèvre, parce que le nom grec de cette ville vient du mot qui signifie chèvre. Les architectes Sauron et Batrachus de Sparte n'ayant pas obtenu d'inscrire leurs noms sur les temples et le portique d'Octavie, qu'ils venaient de construire, y sculptèrent des lézards et des grenouilles, dont les noms grecs Sauros et Batrachos rappelaient les leurs.

« Ce n'est, dit M. Guizot (d'accord sur cette question » avec Lessing), qu'en empiétant sur les droits de la poésie » que la peinture se permet l'allégorie, et cet empiéte- » ment est presque toujours malheureux. Pour compren- » dre un tableau, nous avons besoin, le plus souvent, » qu'on nous en indique le sujet : que sera-ce si le sujet » lui-même a besoin d'être expliqué ? C'est le cas de l'al- » légorie : le poète qui a du tems pour la développer nous » le fait concevoir sans peine; il réussit parfois à nous y » intéresser, en nous en faisant suivre toutes les gradations: » le peintre ne peut que nous la montrer, et cela ne suffit » pas. Tout l'intérêt d'une allégorie repose donc sur son » développement, sur son application; et la peinture ne » peut développer ni appliquer : elle se borne à faire voir. » Or on ne fait point voir une allégorie, parce qu'une allé- » gorie n'a rien de réel, et qu'il y en a fort peu qui soient » susceptibles d'être converties en action de manière à » passer convenablement sur la toile. Le peintre ne sera » donc que le rival malheureux, c'est-à-dire, maladroit » du poète, dont il n'a pu s'approprier les inventions et » le génie. »

Quant aux personnages allégoriques employés comme

acteurs et introduits dans une composition historique, il est évident qu'ils doivent en altérer la vraisemblance. Qu'à côté d'un prince on fasse intervenir Minerve, déesse de la prudence, ou Harpocrate, dieu du silence et de la discrétion; ces figures, tout en donnant des idées, détruisent toute vérité. Qu'est-ce que cette figure qui tient un nid d'oiseaux? Qu'est-ce que ce Mercure, cet arc-en-ciel, ce zodiaque, ce sagittaire, dans la chambre et autour du lit d'une accouchée, ainsi qu'on en voit dans le tableau de Rubens représentant Marie de Médicis? Qu'est-ce que ces dieux et déesses de la mer dans la peinture de l'Arrivée de cette Reine à Marseille? Un triton qui souffle dans une conque, exprime-t-il donc l'allégresse des Marseillais, aussi bien que l'eût fait la représentation des habitans de ce pays. Enfin doit-on donner raison à Poussin qui, dans le tableau de Coriolan, représenta Rome en personne, et qui, dans d'autres, introduisit des Fleuves assis sur le bord des fleuves mêmes?

Un peintre peut donc, avec un talent fort médiocre, introduire dans ses tableaux beaucoup de ces sortes d'inventions qui appartiennent à la poésie écrite; mais il ne procurera pas pour cela à son art une richesse de plus.

« Si on objecte, dit à ce sujet l'abbé Dubos, que c'est » réduire les peintres à la condition de simples historiens, » je réponds, que l'enthousiasme qui fait les peintres et les » poètes, ne consiste pas dans l'invention des mystères al- » légoriques, mais dans le talent de n'enrichir leurs com- » positions que par des ornemens vraisemblables, ainsi » qu'à donner de la vie à tous les personnages par l'ex- » pression des passions : telle est la poésie des vrais pein- » tres, etc.

» Il faut d'ailleurs avoir l'imagination plus féconde et
» plus juste, pour imaginer et pour rencontrer les traits
» de la belle nature, que pour inventer des figures emblé-
» matiques. On produit tant que l'on veut de ces sym-
» boles par le secours de deux ou trois livres qui sont des
» sources intarissables de pareils colifichets, au lieu qu'il
» faut avoir une imagination fertile qui soit guidée encore
» par une intelligence sage et judicieuse, pour réussir dans
» la poésie des passions et pour y peindre avec vérité leurs
» symptômes. »

Si au moins les modernes avaient été guidés dans leurs inventions allégoriques et emblématiques par les lois du bon goût ou du beau, ils auraient offert en compensation quelques belles combinaisons dans ces images plus ou moins mystérieuses, plus ou moins énigmatiques. La beauté du spectacle nous eût dédommagés de l'obscurité des emblêmes; mais le plus souvent un goût barbare accompagne leurs idées recherchées, et le déplaisir qu'éprouve la vue en percevant ces images, se combine avec la difficulté qu'éprouve l'esprit à les comprendre. Il y a donc une foule de symboles tout modernes qui, bien que fréquemment répétés, ne sont consacrés que dans les ouvrages et parmi les artistes de mauvais goût. C'est ainsi, par exemple, qu'une faux et un sablier près de la figure de Saturne ailé, ne sont nullement conformes au beau style de l'antiquité. Les balances de la Justice, le miroir de la Prudence, qui sont des inventions modernes, ne sortent-ils pas de la noblesse de la peinture? Pourquoi un bandeau à l'Amour, lorsque, depuis plus de deux mille ans, on le représente sans ce signe ridicule qui l'enlaidit? Pourquoi ces griffes et ces hideuses mamelles à l'Envie, ce lourd manteau sur

la tête et sur les yeux de la Religion, ce triple rang de mamelles à l'image personnifiée de la nature? Pourquoi même personnifier la nature? Pourquoi personnifier l'histoire, la renommée, et tant d'autres êtres métaphysiques, multipliés par pure prétention à l'invention pittoresque? Mais critiquons plus en particulier la représentation bizarre et hideuse de la Mort par un squelette : nous laisserons parler sur cette question Lessing et Herder.

« Les anciens, dit Lessing, ne représentaient pas la » Mort comme un squelette; car ils suivaient en cela l'idée » d'Homère en la représentant comme le frère jumeau du » Sommeil, et ils donnaient à la Mort et au Sommeil cette » ressemblance qui naturellement doit exister entre deux » frères jumeaux. (V. Paus. Descr. du Coffre de Cypsélus.)

» C'est probablement notre religion, dit-il, qui aurait » banni du domaine de l'art cette aimable figure de la » Mort, adoptée par les anciens. Cependant, comme cette » religion n'a pas voulu révéler une vérité aussi terrible » pour nous livrer au désespoir, et que, suivant elle, la » mort du juste doit être douce et paisible, je ne vois pas » ce qui peut empêcher les artistes de renoncer au squelette » dégoûtant et d'y substituer cette image plus vraie et » plus expressive des anciens. L'écriture sainte même fait » mention de l'Ange de la Mort; et quel est l'artiste qui » n'aimera pas mieux représenter un ange qu'un squelette? Ce ne sont que les idées fausses sur la religion » et sur ses préceptes qui peuvent nous écarter du vrai » beau, lorsqu'elle nous y ramène sans cesse. »

M. Herder ajoute : « Il était réservé aux peuples ignorans du Nord de bâtir des forteresses à la Mort, de l'armer en chevalier errant, de lui assigner la garde des

» portes de l'enfer, et de pousser même le ridicule jusqu'à
» la faire danser avec les hommes de tous les états. Toutes
» ces extravagances appartiennent aussi peu à la religion
» chrétienne, qu'à celle du Dalaï-Lama. »

Sur un sarcophage publié par Bellori, le dieu de la Mort est représenté debout sous la figure d'un jeune homme : il a des ailes; ses jambes sont croisées pour marquer l'état de repos; sa tête inclinée a l'expression de la tristesse; et il s'appuie sur le flambeau de la vie, éteint et renversé, qu'il pose sur l'estomac du mort; il tient une couronne, parce qu'on couronnait les morts, et un papillon, qui était le symbole de l'ame au moment où elle abandonne le corps. Sur une pierre gravée il a aussi des ailes; il porte d'une main une urne cinéraire, et de l'autre il secoue un flambeau pour l'éteindre : un papillon rampe sur la terre à côté de lui.

Enfin il faut convenir que les modernes ont été singulièrement enclins à détourner le sens direct des choses, à charger de pointes les idées les plus simples, et à convertir en labyrinthe une ligne droite. Que d'énigmes, que d'emblêmes, de devises, d'hiéroglyphes, le tout pour piquer la curiosité de l'amour-propre, et pour faire soi-même parade de génie ! Aussi des dessinateurs ont-ils été jusqu'à mettre en rébus quelques tirades de nos poètes, comme si un rébus était une chose plus utile, plus piquante qu'un simple écrit. Des plaisans ont même confié à l'art du dessin les plus pitoyables calembourgs.

Du tems de Louis XIV on eut plus que jamais la manie des emblêmes, et Le Brun en inventait tous les jours de nouveaux auxquels on ne comprit souvent rien. De là la manie des belles de ce tems, qui, au lieu de vou-

loir leurs propres portraits, se firent peindre avec les attributs des divinités. Enfin plusieurs hommes d'esprit, mais étrangers à l'esprit de l'art, publièrent des recueils d'emblêmes, et ne manquèrent pas d'y faire figurer ceux qu'ils avaient composés. Le public crut donc que, pour se connaître en peinture, il fallait d'abord savoir par cœur Alciat, Natalis-Comes ou Ripa.

Cette maladie se propagera long-tems; car qui ne veut passer pour avoir de l'esprit et des idées peu vulgaires? Au reste, cette prétention apparaît même sur des enseignes. Cependant il est évident que l'art de la peinture est un art dans lequel on doit être d'abord clair et intelligible, pour se rendre ensuite intéressant et utile.

Laissons donc aux esprits maniérés le plaisir de l'allégorie et des emblêmes, et rallions-nous aux vérités fortes, évidentes et touchantes de la nature.

On peut consulter sur les allégories, Millin au mot Allégories. — Alciat. — Winckelmann. — Ripa. — Chartarius *imag. deorum*, Francfort. 1687. — Gyraldus *lust. deorum*. — Guizot. — Natalis-Comes. — Banier. — Heyne. — Klotz. — Masuccio. — Mongez. — Pelletier. — Spence. — Schoonhovius. — Sulzer, etc., etc.

CHAPITRE 149.

DES SUJETS DE CARICATURES.

Caricature vient du mot italien *caricare*, charger; aussi emploie-t-on quelquefois le mot *charge*, pour exprimer les représentations exagérées et ridicules d'un objet.

Quelques antiquaires ont pensé que ce genre n'était pas inconnu aux anciens. On voit en effet plusieurs peintures de cette espèce dans la collection d'Herculanum et sur certains monumens.

Cette espèce d'image, qui d'abord semble indigne d'un esprit élevé, a cependant exercé les plus beaux génies dans tous les tems; ce qui prouve qu'elle ne diffère en rien des autres espèces de compositions, quant au principe et à la théorie. En effet, qu'est-ce qu'une caricature? C'est l'exagération du geste, des traits et des formes en général. Or il n'est pas facile de sentir justement ce qui constitue le caractère dominant des objets qu'on se propose de charger, ni de discerner ceux qui sont le plus susceptibles de ridicule et de comique : aussi les peintres sans talent font-ils des caricatures fort insipides.

Le sel comique qui constitue la vraie caricature n'est donc pas à la portée de tout le monde, et la prétention de faire rire, comme celle de faire pleurer, n'est louable que quand on y a réussi. Une grande ressemblance doit percer au milieu de la caricature; sans cela, ce n'est plus l'objet ridicule qu'on a devant les yeux, mais un autre auquel on ne saurait rapporter les traits représentés. L'excès des proportions, l'excès dans les formes et dans les expressions constitue ce genre. Le caractère plaisant, spirituel et comique, étant une fois obtenu par une caricature, il en résulte le plaisir, la surprise, le rire, et souvent l'instruction.

On peut remarquer à ce sujet que les peuples les moins facétieux sont ceux qui réussissent le mieux dans la caricature et dans les images satyriques, parce que, pour exciter leur rire, il faut des moyens plus puissans que

pour exciter celui des peuples naturellement rieurs et badins.

Il importe, je crois, de préciser mieux qu'on ne le fait en général la caricature. Souvent on a confondu les scènes comiques, plaisantes et satyriques, avec les sujets dits de caricature. Des scènes grotesques, bouffones et de bas comique, des allusions piquantes et satyriques peuvent être traitées sans charge, et, bien qu'elles excitent le rire et des idées fort comiques, n'être point des caricatures. Trop souvent certaines inventions, prétendues plaisantes, ne sont exécutées en caricature, que parce que le dessinateur inventeur n'a pas eu le talent de charger le ridicule et le moral du sujet, en sorte que, si les grimaces de ses figures obtiennent un sourire, c'est celui de la pitié. Il importe donc ici de rétablir le caractère de chaque espèce de sujet, et de ne pas toujours appeler caricature ce qui n'est qu'une composition comique; et il est à remarquer que, si les sujets comiques peuvent être traités sans charge, la caricature peut associer au comique de ses images et de ses formes particulières l'intérêt d'une invention d'ailleurs très-plaisante, très-piquante et fort instructive.

On peut consulter sur les caricatures, Mulcom. — Londres et Paris, n° 134 de notre catalogue. — Hogarth. — Grose. — Klubber, etc., etc.

CHAPITRE 150.

DU CHOIX DES SUJETS MYTHOLOGIQUES ET HÉROÏQUES.

Le but que je me propose en faisant intervenir ici cette question n'est point de la traiter avec tout le développement dont elle est susceptible, mais bien de démontrer que, si en général les sujets de l'histoire mythologique et héroïque intéressent peu dans nos mœurs, c'est qu'ils ne sont pas représentés avec toute la vérité et la beauté de leur caractère. C'est donc bien à tort que les artistes rejettent sur l'insouciance du public pour ces sortes de sujets, la cause du non succès de leurs tableaux, lorsqu'ils représentent des dieux ou des héros.

Un des avantages attachés au choix de sujets de l'histoire mythologique et héroïque, c'est que les personnages en étant connus, il résulte de leur image une clarté favorable à l'intelligence du tableau. Le caractère de toutes les divinités est déterminé : chacun sait, au moins en gros, ce qu'elles étaient dans la mythologie antique et de là ce qu'elles doivent être dans les représentations qu'on en fait aujourd'hui. A l'aspect d'une Vénus, d'un Hercule, d'une Diane, d'un Jupiter, on sait ce qu'on doit comparer et juger. Un autre avantage attaché à ce choix de sujets, c'est que l'artiste est à l'aise, par cela même que ces êtres mythologiques, plus ou moins fabuleux, sont si éloignés de nos siècles et de nos coutumes, qu'il peut s'abandonner à ce qu'on appelle le plus haut style de la beauté. Les merveilles du nu y peuvent être développées sans réserve,

et les charmes de la nature primitive y être exposés avec toute leur jeunesse et leur perfection. Les étoffes et les draperies même peuvent y offrir quelque chose d'extraordinaire dans leur caractère, soit par l'espèce de tissu, soit par leur ajustement inusité parmi nous. Enfin le spectacle d'une figure ou d'un sujet mythologique, lorsqu'il est traité par un artiste de génie peut devenir infiniment relevé, poétique et propre à procurer à l'ame une grande excitation par un ensemble qui l'élève et la ravisse. D'un autre côté, on objectera que ces mêmes sujets, tout relevés qu'ils sont, disent par eux-mêmes peu de chose au cœur; qu'aucune idée de vénération ou de superstition n'accompagne aujourd'hui ces spectacles, et qu'on aperçoit tous les jours le vide que laissent dans l'ame de pareils sujets qui sont aussi peu attachans que les allégories, lesquelles ne font aucune impression, quoiqu'elles exercent la curiosité des esprits cultivés.

De quel intérêt, pourra-t-on dire encore, seraient, par exemple, aux yeux des Mahométans, des répétitions tirées des sujets de notre sainte religion, sujets qui s'expriment par une vierge avec un enfant; par un homme nu, lié à une colonne et battu de verges; par tant de figures isolées qui, pour les chrétiens, sont les images touchantes de leurs saints martyrs et de leurs protecteurs, mais qui produiraient aussi peu d'impression sur l'esprit des infidèles qu'en procurerait sur nous l'image d'un Méléagre, d'un Apollon, d'un Thésée ou d'un héros qu'on ne pense guère aujourd'hui à vénérer ou à adorer?

Il n'y a pas de doute que ce ne soit l'esprit de la religion des anciens qui leur ait fait répéter si fréquemment les mêmes sujets mythologiques, et que parmi nous ces

mêmes sujets perdent une grande partie de leur charme. Une Pallas, un Bacchus, un Apollon, ne sont guère à nos yeux que des figures sans expression morale et ne nous rappelent aucune idée religieuse ou patriotique, à moins que ces figures ne se trouvent dans ces sortes de situations qui intéressent tous les hommes, et cela sans égard pour l'individu mythologique représenté dans cette situation. Aujourd'hui une nymphe poursuivie par un fleuve, un cygne près d'une femme au bain, un satyre guétant pendant son sommeil une jeune fille, sont des sujets dépouillés de tout l'intérêt historique d'autrefois.

Que conclure de ces aperçus? C'est que la représentation d'êtres mythologiques doit toujours être accompagnée de la beauté et de la convenance de caractère; et cela est si vrai, que tout le monde croit que ce qui a fait perpétuer jusqu'à nos jours ces représentations, c'est la haute beauté dont les caractères de ces figures sont susceptibles. En effet, toute représentation mesquine et fausse de ces êtres, produit toujours un résultat pitoyable et ridicule.

Qu'on n'accuse donc pas les sujets mythologiques eux-mêmes, mais bien les artistes qui ne savent pas les rendre beaux, vrais, et par cela seul intéressans. Qu'on n'accuse pas le public, qui, à la vérité, ne s'intéresse pas plus à un dieu du paganisme qu'à un mortel d'aujourd'hui, mais qui s'intéresse à la beauté, à la grandeur et à l'harmonie optique et intellectuelle. Qu'on n'offre plus au public des divinités roides, fausses de mouvemens, fausses de formes, de couleur, de caractère et de costume, et ce même public paraîtra connaisseur et amateur de sujets mythologiques. Vénus, l'Amour, les Grâces, Minerve, ne seront

de trop nulle part, si ils sont peints comme les eussent peints les anciens. Les plus belles statues antiques de nos musées n'ont-elles pas inspiré l'admiration aux Winckelmann, aux Barthélemy et aux écrivains les plus distingués ? Nos poètes n'ont-ils pas tâché de décrire leurs charmes et de peindre leur haute beauté, ainsi que tout le moral de leur caractère ?

Enfin ce n'est pas la faute de ces sujets, s'ils n'intéressent pas aujourd'hui, c'est la faute des artistes qui les expriment mal, parce qu'ils ne les conçoivent pas, et parce qu'ils ne se proposent pas un but moral dans leurs peintures. Mais comment faire, dira-t-on, pour avoir de nouveaux Praxitèles, de nouveaux Euphranors, capables de figurer des dieux ? Ce sera en créant des institutions, puisqu'aujourd'hui elles n'existent que de nom ; ce sera en poursuivant la belle route naturelle et savante que l'école moderne a si glorieusement entreprise ; ce sera enfin en s'occupant sincèrement d'une méthode sûre, positive et philosophique dans l'enseignement des peintres.

Ce que je viens de dire des figures des divinités, s'applique nécessairement aux figures des héros.

CHAPITRE 151.

DU CHOIX DES SUJETS TIRÉS DE L'HISTOIRE ANCIENNE.

On ne saurait trop recommander aux artistes le précepte important qu'ont prescrit les meilleurs professeurs de l'antiquité, savoir que le compositeur ne doit jamais traiter un sujet emprunté à un ouvrage peu connu, et qu'il ne doit

introduire dans ses productions que des personnages dont tout le monde, auquel il le destine, ait entendu parler ou qu'il connaisse déjà. En effet, le peintre ne peut rien autre chose que de faire reconnaître ces personnages. Aussi les spectateurs ne voient-ils qu'avec une certaine indifférence un tableau dont ils ne connaissent pas le sujet. La fonction du peintre n'est pas, comme celle de l'historien, de recueillir des faits nouveaux, mais de nous rappeler des faits connus, exposés d'une manière instructive. La peinture diffère essentiellement en cela de la poésie; car le poète peut faire facilement connaître ses personnages peu à peu dès le commencement de son poème, tandis que le peintre doit les faire connaître tout à coup : ce dernier, faute de caractères reconnaissables, soit dans le costume, soit dans l'attitude ou la physionomie, devient obscur dès le prime abord.

Horace, le législateur des peintres comme des poètes, leur a dit : « Vous ferez encore mieux de choisir votre » sujet parmi les événemens de la guerre de Troie, si sou- » vent représentés, que d'imaginer à plaisir une action, » ou de tirer de livres ignorés certains héros dont le » monde n'entendit jamais parler. » Boileau a imité ce précepte d'Horace dans des vers que nous avons déjà cités.

Ce calcul était fait par les anciens, même dans l'art des pantomimes théâtrales, dans lequel ils eussent pu imaginer, comme nous le faisons assez maladroitement aujourd'hui, des sujets tout neufs et absolument inconnus. Ils les prenaient au contraire dans la fable mythologique ou dans l'histoire héroïque, qui était assez connue par la tradition, en sorte que les Pylade et les Bathyle, ces fa-

meux acteurs, n'avaient qu'à réveiller des idées plus ou moins assoupies dans la mémoire des spectateurs.

Ce qui devrait encore déterminer les modernes dans ce choix bien entendu, c'est que nous sommes plus vieux de quelques siècles que les Grecs, et que le souvenir des hommes comprend aujourd'hui plus d'événemens qu'il n'en comprenait du tems des anciens. D'ailleurs la connaissance des faits principaux de l'histoire est aujourd'hui répandue dans presque toutes les classes, à l'aide de l'imprimerie, qui en multipliant les livres répand généralement l'instruction.

Que les artistes n'aillent donc pas se fatiguer à découvrir, soit dans les chroniques, soit dans les romans, quelque sujet inconnu, et que l'idée d'être neufs dans le sujet historique ne les détourne pas de l'idée d'être neufs en représentant la jeunesse éternelle de la nature et les beautés qui sont de tous les siècles et sont toujours nouvelles. Ce qui rend neuf une vieille histoire, c'est la manière nouvelle dont elle est exposée. Un sujet nouveau n'a rien de neuf, quand il est mal rendu, car rien n'est commun comme un mauvais tableau. Mais une excellente peinture, représentant un vieux fait, sera toujours neuve par les combinaisons qu'aura employées l'artiste. Ces vérités, parce qu'elles sont grandes et simples, n'entreront pas facilement dans l'entendement des artistes d'aujourd'hui; car presque tous, au lieu de fixer leur choix sur des choses générales, ne s'attachent qu'aux exceptions par subtilité d'esprit.

CHAPITRE 152.

DES SUJETS TIRÉS DE L'HISTOIRE DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU TESTAMENT.

Il importe, je crois, de distinguer et de considérer dans ce chapitre les questions suivantes : 1° Les sujets tirés de l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament sont-ils favorables à l'art? 2° Les peintres les ont-ils traités comme il convenait de le faire et comme on l'attendait d'eux? 3° A-t-on déterminé les types et les caractères que les arts doivent employer et consacrer dans les images relatives à la religion chrétienne? 4° Comment doivent être conçus ces sujets par les peintres? 5° Indications de quelques convenances relatives à certains faits et à certaines figures appartenant à l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Les sujets tirés de l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament sont-ils favorables à l'art?

Deux opinions contradictoires ont été émises sur cette question; mais toutes deux ne sont guère basées que sur des préventions. Les uns ont donc publié que c'était au christianisme et au catholicisme que les modernes devaient leurs plus grandes scènes dans les arts; les autres ont affecté de répéter que l'infériorité de nos artistes, par rapport à ceux de l'antiquité, provenait de l'influence des sujets de notre religion, qui ne permet que des représentations tristes dans lesquelles il s'agit avant tout de ban-

nir le plaisir des sens et de répéter la mysticité des symboles, les douleurs des martyrs, et les tourmens des pénitens et des réprouvés. Il importe de combattre ces deux assertions opposées.

Ceux qui attribuent l'éclat des arts modernes à notre religion, ont-ils bien distingué la pompe, l'activité et l'état florissant des arts, avec la perfection des ouvrages? La religion est la cause, il faut en convenir, de ce qu'un grand nombre d'artistes ont été occupés, et de ce qu'une immense quantité de tableaux a été produite. La religion a beaucoup servi la peinture. Mais celle-ci l'a-t-elle toujours payée de retour? Et de quelle manière les peintres eux-mêmes l'ont-ils le plus souvent servie par leurs tableaux, par leurs inventions et leurs expressions? La question n'est donc pas de savoir si la religion a fait vivre, a enrichi beaucoup de peintres et a fait naître beaucoup de tableaux: la question est de savoir quelle a été et quelle peut être l'influence du christianisme sur la perfection de l'art.

Beaucoup d'écrivains ont trouvé facile de faire honneur à la religion des chefs-d'œuvre de nos grands artistes, parce qu'en effet ce fut pour embellir et orner les églises, pour décorer les monastères et les palais des évêques et des prélats, qu'on employa le plus souvent leurs pinceaux; parce que ce fut aussi lorsque les guerres appauvrirent l'église que l'on a vu fleurir un moindre nombre d'artistes célèbres en Europe. Mais faisons observer que les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Corrégio, de Tiziano et des Caracci nous offrent aussi fréquemment des sujets profanes que des sujets sacrés, et que les beaux ouvrages en peinture sont devenus rares, parce qu'il y avait décadence dans les arts, ou pour dire mieux, dans l'instruction des artistes, et

non parce qu'il ne se commandait plus de grands tableaux pour les églises. Il n'est donc point certain qu'aujourd'hui le réveil d'un saint zèle ou l'acquisition de richesses qui favoriseraient de nouveau la décoration des temples, pourrait opérer le perfectionnement de la peinture.

Il est facile de faire prendre le change au lecteur en lui parlant des prétentions de Raphaël au cardinalat, et de ses rapports avec les personnages les plus distingués de l'église ; en faisant figurer les Jules II, les Léon X dans l'histoire de la haute peinture de l'Italie, ou en associant à l'historique des ouvrages de Vandyck, de Crayer, de Lesueur, celui des chefs des monastères et l'influence des abbés. Mais quel est l'observateur de bon sens qui confondra cette question ? Avant Raphaël et Michel-Ange ne demandait-on pas à la peinture et à la sculpture qu'elles étalassent leurs riches et vives images dans les basiliques et sur les chapelles ? Cimabué, Giotto et tous les peintres antérieurs, soit de Pise, soit de Florence, de Rome, de Venise ou de la Sicile, n'étaient-ils pas mis à contribution par les papes et les évêques, dont la dévotion présidait à l'embellissement des temples de Dieu ? Que produisaient tant de soins ? Que résultait-il de la protection de ces mêmes chefs de l'église et de l'ardeur qui les animait pour une religion dont l'éclat était au moins aussi remarquable lors de ces tems reculés ? L'art fit-il de sensibles progrès dans les trois siècles qui précédèrent Raphaël ?

Non : soyons de bonne foi. Ne cherchons point à faire l'éloge des académies et des routines artistiques en rappelant les faveurs et la splendeur de l'ancienne église, ainsi que les grands travaux qu'elle a ordonnés. N'affectons pas non plus d'attribuer à la piété des peintres ou à

la foi qui soutenait l'imagination d'un Raphaël, par exemple, la sainteté, la beauté et la vérité de ses vierges et de ses anges (non que je prétende que la vraie piété soit de peu d'assistance aux succès des artistes). Mais déclarons sans affectation que, si la religion a fait fleurir, a activé les arts, il n'est point prouvé pour cela qu'elle les ait perfectionnés. On pourrait même ajouter que son indulgence, depuis plus de trois siècles, pour les images maniérées destinées cependant à inspirer la vraie dévotion, a contribué à la dégradation des beaux-arts. La religion peut bien certainement être cause des grands progrès de la peinture; mais il n'est point démontré qu'elle l'ait jamais été.

Il s'agirait maintenant de répondre à ceux qui ont osé avancer que notre sainte religion est contraire et funeste aux beaux-arts, et que l'austérité des images qu'elle prescrit, ainsi que l'esprit de mortification qu'elle propage, ne peuvent s'allier avec la beauté des productions de l'imagination.

Ne semblerait-il pas que ces critiques n'ont aperçu, n'ont connu que des tableaux de martyrs, images où les bourreaux, le sang et les convulsions, frappent seuls la vue? Ces critiques n'ont donc pas réfléchi que c'est la faute des artistes, si, au lieu de saints personnages, au lieu des mœurs chrétiennes et religieuses, ils n'ont fait voir le plus souvent que des figures mannequinées, que des étoffes sans caractère, et toute la bigarrure, tout le fatras académique, bigarrure aussi propre à corrompre l'art qu'à affaiblir la foi.

On croirait que les artistes, occupés de sujets religieux, aient pris à tâche de délaisser les spectacles admirables offerts par la nature dans ses plus beaux instans, spec-

tacles qui, comme l'a dit le Psalmiste, en parlant du firmament, publient partout la gloire de Dieu. Ces belles images peuvent cependant concourir efficacement à rapprocher l'homme de la divinité, à lui faire adorer l'auteur de tant de merveilles et à exalter son amour pour le vrai, le juste, le beau, et le préparer ainsi à goûter l'éternelle récompense que Dieu dans son équité réserve à ses plus parfaites créatures.

L'influence de tant de tableaux dénués de beauté et souvent ridicules, fut bien pernicieuse, puisqu'elle contribua à altérer la foi, une des grandes douceurs et des grandes consolations du christianisme. Ce fut cette influence qui fit dire à Boileau :

« De la foi d'un chrétien les mystères terribles,
» D'ornemens égayés ne sont point susceptibles;
» L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés
» Que pénitence à faire et tourmens mérités. »

Un autre écrivain a avancé que les figures des saints et des martyrs ne peuvent être très-variées, parce que le sentiment de l'humilité, si noble devant le ciel, affaiblit l'énergie des passions terrestres, et donne nécessairement de la monotonie à la plupart des sujets religieux. Une des circonstances les plus admirables de l'établissement du christianisme, c'est, ajoute-t-il, l'état vulgaire des apôtres qui l'ont prêché, l'asservissement et la misère du peuple juif, dépositaire depuis long-tems des promesses qui annonçaient le Christ. Le contraste entre la petitesse des moyens et la grandeur du résultat est très-beau moralement; mais en peinture, où les moyens seuls peuvent paraître, les sujets chrétiens doivent être moins éclatans que ceux qui sont tirés des tems héroïques et fabuleux.

Cependant cet auteur n'eût pas avancé cette assertion, s'il n'eût été prévenu par la vue de ces milliers de tableaux dans lesquels la simplicité, l'humilité est dégénérée en gaucherie et en laideur. Il n'eût pas publié ces idées, s'il eût connu les touchantes images de la peinture primitive moderne, s'il eût entrevu les tableaux, soit de Beato Angelico, soit de Masaccio, etc. Un coup-d'œil donné sur ces chastes images l'eût empêché d'avancer que les peintures chrétiennes n'étaient pas susceptibles de beauté. Qu'on n'ose donc pas dire que c'est la religion qui est contraire à la perfection des tableaux qui en retracent l'histoire, puisque ce sont les peintres eux-mêmes et l'insouciance des chefs chargés d'inspecter ou d'approuver leurs productions qui sont la cause de ces écarts honteux.

A ceux qui prétendent que l'histoire des saints est défavorable à la peinture, parce qu'elle est remplie de supplices et de martyres, on peut répondre qu'il y a cent manières d'exprimer dans un style pieux et pittoresque le martyre d'un saint, et cela sans choisir le moment où il est supplicié par des bourreaux, en sorte qu'on doit croire que c'est par ignorance que les peintres ont accumulé des détails sanglans; qu'ils ont imité par des couleurs vraies, mais dégoûtantes, la pâleur des têtes à moitié tranchées, des seins à demi-coupés par d'énormes ciseaux, ou les tenailles arrachant des lambeaux sanglans. Si on plaisante certains auteurs de mélodrames qui, sur la scène, font périr par la faim ou par le poignard leurs héroïnes; qui remplissent le parterre et les loges de l'odeur et de la fumée de la poudre à canon; qui font traverser des chariots funèbres et des armées sur les théâtres; enfin qui donnent

pour de l'art de grossières et de dégoûtantes illusions où le talent n'entre pour rien, pourquoi ne rirait-on pas des peintres qui nous donnent pour preuve de leur savoir des représentations révoltantes ? Est-ce la faute du sujet écrit, si ces pitoyables compositeurs le convertissent en parodie dans leur peinture? Est-ce grâce au sujet qu'ils ont traité, qu'Homère, Virgile, Apelle et Phidias ont fait tressaillir, ont élevé l'ame par des chefs-d'œuvre ?

Cependant, malgré l'influence de ces tableaux vicieux, les yeux éclairés reconnaissent que le christianisme peut être la source des plus beaux ouvrages du pinceau. Adisson disait qu'on trouve dans l'Ancien Testament des idées encore plus magnifiques et des expressions encore plus ravissantes que dans Homère. « Il est aisé, dit M. de » Châteaubriand (Génie du Christian. Ch. 3, 3e partie), » de prouver trois choses : 1° que la religion chrétienne, » étant d'une nature spirituelle et mystique, fournit à la » peinture un beau idéal, plus parfait et plus divin que » celui qui naît d'un culte matériel; 2° que, corrigeant » la laideur des passions, ou les combattant avec force, » elle donne des tons plus sublimes à la figure humaine, » et fait mieux sentir l'ame dans les muscles et les liens » de la matière; 3° enfin qu'elle a fourni aux arts des su- » jets plus beaux, plus riches, plus dramatiques, plus tou- » chans, que les sujets mythologiques. » Raphaël, Poussin et presque tous les peintres ont eu recours en effet à l'histoire sacrée, comme à une mine précieuse qu'on ne saurait épuiser. En un mot, si le langage des prophètes, si les sublimes expressions de la Genèse, de Salomon, des évangélistes, des pères de l'église, des Bossuet et des Massillon est à la même hauteur que celui d'Homère; si d'ailleurs

nos auteurs en littérature ont senti, ont analysé et traduit les beautés de ce langage, pourquoi les expressions de la peinture et de la sculpture ne s'éleveraient-elles pas à la même sublimité? Pourquoi, après de si beaux modèles écrits, lorsque, pour servir la religion, les beaux-arts retracent les merveilles de l'Ancien et du Nouveau Testament, ne pas en attendre, ne pas en exiger d'aussi grands résultats?

Les peintres ont-ils traité comme ils devaient le faire, et comme on l'attendait d'eux, les sujets de l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament?

L'influence de la religion sur la peinture peut être considérée à deux époques bien distinctes : celle où l'esprit des conciles se manifesta avec énergie au sujet des images de l'histoire sainte; et l'époque moderne, où l'art fut abandonné à la routine de ceux qui l'exerçaient, au caprice de quelques ecclésiastiques méconnaissant la destination des beaux-arts, aux préjugés enfin qui détruisent de plus en plus le caractère de la peinture sacrée, peinture si noble et si édifiante dans son origine.

Lorsqu'on remonte au premier tems de la discipline de l'église et aux mœurs des anciens chrétiens, on remarque que, dès ce tems, on s'appliquait plus qu'aujourd'hui à peindre et à figurer des sujets propres à inspirer l'aversion pour le vice, à faire aimer la vertu et à propager l'amour et la vénération pour toute l'histoire sacrée. St Nil écrivait au proconsul Olympiodore qu'il ne trouvait pas d'ornemens plus convenables à une église, que des murailles couvertes de ces histoires sacrées de l'écriture, peintes par des mains habiles, afin que le peuple, qui ne

sait point lire, contemplant les grandes actions des héros de la religion, s'excite à les imiter. Les actes du deuxième concile de Nicée et de plusieurs autres, prouvent le même zèle et la même vigilance. Quant au concile de Trente, il dit dans son catéchisme aux curés qu'ils auront soin de montrer les tableaux et les figures des saints qui seront exposés dans leurs temples, afin que leurs paroissiens les considèrent et les invoquent, afin qu'ils règlent leur vie et leurs mœurs sur celles de ces héros qui leur ont donné l'exemple.

Enfin l'église attentive à éloigner tout ce qui peut être contraire aux mœurs et à la foi des fidèles, occupée en même tems de ce qui peut les édifier ou les instruire, a tâché, à certaines époques, de réprimer les abus qui ne se glissent que trop souvent dans les images en peinture et en sculpture des sujets qui représentent nos mystères ou les saints que nous honorons, et cela, afin de ne rien exposer aux yeux qui fût indécent, contraire au dogme, ni qui pût induire les simples en erreur. Cependant, il est évident que le but que se proposaient les conciles n'a pas toujours été atteint, parce que l'on n'a pas examiné assez profondément le caractère des moyens particuliers et moraux des beaux-arts, et qu'on n'a pas su en tirer le meilleur parti.

Le paganisme, on le sait, fut heureusement servi par la peinture et la sculpture; mais cela vient de ce que les législateurs, les ministres des autels et les philosophes, si souvent réunis pour leurs intérêts communs, avaient su découvrir quelle direction ils pouvaient donner aux arts, de quelle manière ils pouvaient les rendre leurs tributaires et les faire concourir à conserver la religion avec l'amour

du pays. En parlant des peintures du moyen âge, j'ai tâché de faire ressortir le contraste qui distingue les images chastes, nobles et vraiment pieuses de ces tems où les artistes puisaient aux sources de l'antiquité, d'avec toutes nos représentations académiques sans naïveté plus ou moins barbares et conventionnelles; je ne reviendrai pas ici sur ce parallèle.

Ce qu'on peut affirmer, c'est qu'une foule de tableaux qu'on suppose capables de réchauffer le zèle des chrétiens, de les consoler dans les tribulations, d'affermir leur foi, servent d'armes contre eux-mêmes et contre la religion, et cela par la licence des peintres qui ont plus songé à la facilité, à l'éclat de leur pinceau et aux approbations des louangeurs routiniers, qu'à la gloire de la sainte morale. Quelques peintres, au lieu d'exprimer la vertu des pieux cénobites et la ferveur des monastères, ont représenté des êtres presque ridicules par un costume qui, sous leur pinceau, devint un accoutrement triste et burlesque à la fois, en sorte que ces exemples perpétuèrent une funeste prévention contre les sujets appartenant à la religion; et, pour en citer un exemple, rappelons ici le mot du peintre Jouvenet, qui, sollicité de représenter les traits de la vie de St Benoît, répondit qu'il ne voulait point s'occuper à peindre des sacs à charbon.

Quelquefois l'inconvenance et le ridicule furent portés à leur comble. Descamps cite un tableau de Gaspar-Crayer, où la vierge, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, presse son sein de manière que le lait qui en sort jaillit dans la bouche de St Bernard, prosterné devant elle. Peut-on ainsi, sous le prétexte d'une grande mysticité, ridiculiser la religion chrétienne?

Est-ce donc à la religion qu'il faut attribuer cette physionomie bizarre, académique, maniérée, si souvent ignoble et laide, quoique magique, qui caractérise les peintures des derniers siècles? Parce qu'il ne conviendrait pas de représenter le Christ comme Jupiter, les Anges comme des Génies du paganisme, et les apôtres comme certains philosophes prétentieux, s'ensuit-il qu'il faille renoncer à la théorie du beau, qui peut rendre nobles et gracieux tous les sujets qu'on lui confie? S'ensuit-il qu'il faille faire de la peinture un langage qui ne soit plus fait pour les gens de goût et d'un esprit sain? Faut-il que les saints et les pontifs, pour être différenciés des payens, soient affublés d'énormes étoffes gênantes comme ils n'en ont jamais porté? Les saints, les apôtres, n'étaient pas maniérés dans leur costume; ils étaient drapés comme on se drapait de leur tems, et c'est par leur saint caractère, par leurs gestes, par leur noble humilité, et non par l'allure étrange et contrainte qu'on leur donne, qu'ils étaient différens des Gentils. Les artistes n'ont donc point fait ce que la religion attendait d'eux, ce que les fidèles réclament tous les jours de leur talent. C'est leur faute; ce n'est ni la faute de leur art, ni la faute de la religion. Mais non; cette faute prend sa source dans cette misérable éducation des élèves, qui dans nos écoles sont exercés seulement à la routine du métier, élèves délaissés, que personne ne dirige dans de hautes idées religieuses et morales, auxquels les professeurs n'ont à proposer pour types que des gravures, que des tableaux d'académie, et qui ne pourraient s'élever à la hauteur des grands mystères de notre religion qu'après avoir courageusement désappris les lazzis d'école, lesquels seuls font l'objet de

l'inspection et de la critique des professeurs qui s'offrent pour les éclairer dans leurs études.

Mais n'est-il pas à croire que le tems purifiera ce que le tems a altéré ? Ne devons-nous pas espérer que les images saintes redeviendront nobles, naturelles, conformes aux lois du beau, et par cela même attachantes et propres à inspirer la dévotion ? Les traits du divin Sauveur, ceux de Marie, reine des cieux, seront dignes de leur destination. La sainteté des anges, la vertu des apôtres et la majesté de Dieu se trouveront sagement et éloquemment indiquées dans des tableaux utiles, puisqu'ils deviendront de dignes ornemens de nos temples. Le goût de la simplicité est enfin de retour en Europe, et les modèles antiques s'offrent de nouveau pour rendre hommage et contribuer à notre culte. De plus en plus on a recours à leurs moyens, à leurs belles combinaisons. Déjà quelques dessinateurs, quelques peintres abandonnent le goût maniéré des académies surannées, goût qui a si long-tems défiguré, ridiculisé les sujets saints. On commence à adopter des attitudes plus vraies, des costumes plus naturels, l'expression de caractères plus nobles, plus chastes, et dans lesquels les artistes cherchent à associer la candeur à l'austérité, l'innocence à la dignité. Enfin ces améliorations évidentes tendent à faire reconnaître de nouveau que notre sainte religion peut être la source des plus hautes, des plus parfaites productions de l'art; qu'elle peut inspirer très-heureusement les peintres, et remplir leur génie tout entier.

Il nous reste à exprimer le vœu que les laides et indécentes peintures dont nos églises sont tapissées dans les villes et les villages, que toutes les figures ridicules, de

Christ sans majesté, sans vraisemblance, et n'ayant de caractère que la laideur en sculpture ou en peinture, soient à la fin bannies. Que les curés, que les fabriciens n'aient plus sur ce point un faux scrupule. Je sais qu'ils n'osent se débarrasser de ces images misérables, parce qu'ils craignent de peu respecter l'art; mais qu'ils se rassurent. S'il existe dans une église un tableau un peu passable, il aura été mille fois trop loué et prôné par des routiniers; et quelque peu de valeur qu'il ait, cette valeur aura été signalée. Ainsi qu'ils mettent hors du temple toutes les autres productions qui, portant un caractère de trivialité, sont par cela même dangereuses, et qui, au lieu de profiter à l'art, ne peuvent que perpétuer et justifier le mauvais goût. Mais, pour procéder avec réserve à cette réforme, le gouvernement pourrait instituer une commission à laquelle il confierait l'inspection des objets d'art appartenant aux églises. On pourrait attacher à chaque diocèse un inspecteur chargé de veiller, en concurrence avec des ecclésiastiques, à la décoration artistique des temples : de cette manière, le vice et la non valeur d'un grand nombre d'objets étant constatés, les chefs en pourraient ordonner la réforme, et détruire par là l'influence funeste de ces laides images, influence que nous avons déjà signalée.

A-t-on déterminé les types et les caractères que les arts doivent employer et consacrer dans les images relatives à la religion chrétienne?

Toute personne qui a acquis une idée juste des pratiques techniques et philosophiques des beaux-arts, et qui a observé sous ce point de vue les productions des

anciens, reconnaîtra qu'il est absolument nécessaire pour l'excellence de notre peinture, chargée de servir la religion par ses images, que les artistes soient nantis de types consacrés, de mesures et de caractères invariables propres à les guider.

Il paraît que dans le moyen âge, et même jusque dans l'école primitive moderne, non-seulement les traits de Jésus, ceux de Marie, ainsi que le mode de costume et d'ajustement de ces divins personnages, étaient déterminés; mais il est plus que probable que les proportions des apôtres étaient de même fixées et consacrées. Qui n'en a pas eu la preuve au moins quant aux têtes de la sainte Vierge, peinte si souvent sur fond d'or, d'après l'école grecque? Il est évident, en considérant ces têtes, ainsi que les images de Jésus, telle que celle que l'on conserve à St-Jean de Latran, que les proportions des yeux, du nez et de la bouche étaient inviolablement conservées sur ces images. Il y a même de Léonard de Vinci et de Francia des têtes qui perpétuent ces proportions consacrées. Mais, depuis que l'audace du pinceau a repoussé et dédaigné l'assistance des mesures et du compas, depuis que rien de stable n'a été respecté dans la peinture, et que l'imagination de chaque artiste a produit à sa guise mille caractères, mille fantaisies, il n'a regné que de la singerie et de la manière sur les figures divines et sanctifiées de notre religion, et des lazzis d'académie ont été substitués aux caractères archétypes de l'antique peinture religieuse. Les apôtres n'ont plus été que des hommes enveloppés de gros drap et représentés par des pantomimes contraintes et sans propriété. Enfin les tableaux d'église n'ont étalé que des couleurs sans expression, que des ac-

teurs arrangés et conçus selon le goût du tems. Tantôt Jésus est représenté avec un menton pointu et une barbe roussâtre; tantôt sa face est large, tantôt elle est alongée. L'ajustement de ses cheveux varie aussi selon le caprice des peintres, et les manches de sa tunique sont, à leurs extrémités, ou larges, ou étroites à volonté; enfin la couleur de son manteau n'est même pas unanimement adoptée. Quant à Marie, le caractère de ses traits est tout aussi arbitraire sur les images d'aujourd'hui, et c'est moins à sa personne qu'à ce qui l'entoure qu'on la reconnaît pour la mère de Jésus. Si donc on replace l'art de la peinture dans son vrai chemin, les premiers artistes ne manqueront pas d'avoir recours à des mesures ou canons analogues à ceux des artistes grecs; ces canons seront adoptés, consacrés, et les images offertes à la vénération des fidèles deviendront enfin dignes de leur destination. Mais nos peintres ne comprendront la possibilité de ces moyens qu'en se familiarisant avec les idées que nous avons tâché de développer et de rendre sensibles dans les chapitres qui traitent des proportions.

M. Quatremère de Quincy, après avoir signalé la justesse d'idée et la propriété du style dont se servit Raphaël pour donner à chacun des apôtres son caractère propre dans les sujets peints en grisaille sur le soubassement des chambres du Vatican, et où il représenta les douze apôtres, ajoute : « Les traits que Marc-Antoine en a reproduits sont » classiques sous ce rapport. Ils devraient être sous les yeux » des artistes chargés de traiter les sujets évangéliques. » Quand certains types ont été ainsi consacrés, il faut en » respecter l'autorité; et cette tradition fait partie de la » science du costume moral des personnages anciens, cos-

» tume plus important encore que celui des habillemens. » L'auteur a dû cependant comprendre dans ce costume moral les habillemens, car ces types raphaellesques, qu'il veut imposer aux peintres, se constituent surtout du caractère de draperies et d'ajustement. Or, je demanderai ici pourquoi l'on n'adopte pas au contraire et l'on ne met pas sous les yeux des artistes ces types antérieurs et déjà fixés dès le tems de l'empereur Constantin, types consacrés depuis cette époque et répétés sur tous les monumens du christianisme? Les bas-reliefs, les statues mêmes, les peintures, les ciselures, tous les dyptiques, presque toutes les absides nous font voir ces types adoptés et consacrés, ces types provenant du beau goût de l'antiquité. Pourquoi donc vouloir ne commencer ce respect qu'à partir de Raphaël? Pourquoi vouloir fixer à cette époque seulement le vrai type et le modèle, puisqu'on sait que l'orfévrerie de Florence et la peinture étaient déjà soumises et assujéties à un goût moderne qu'on appelait peut-être dès-lors du nom de large? Qu'a donc de si admirable le goût de draperies de l'école de Raphaël, et de Raphaël même, lorsqu'on le compare au goût noble, grand et vrai des Grecs, goût transmis à travers l'art de Rome et du moyen âge? Parce que Raphaël est un génie surprenant, faut-il le prendre pour modèle et pour type en toutes choses? Et comment des écrivains qui ont goûté et vanté la grâce des draperies antiques de la belle époque de l'art grec, et qui ont fait passer sous leurs yeux tant de gravures, d'après les productions des premiers siècles du christianisme, veulent-ils nous imposer ensuite pour modèles le goût de Raphaël, mort à un âge où les choix philosophiques de l'art devaient seulement commencer à l'occuper, et influencé

déjà par la manière moderne de Florence? D'ailleurs Raphaël, lorsqu'il imitait ce même goût de draperies qui contribue à embellir les productions du moyen âge, représentait souvent les apôtres, le fils de Dieu et la Vierge, drapés d'après les grands et admirables principes de l'antiquité. Or les draperies des apôtres cités par M. Quatremère de Quincy, et conservés par la gravure de Marc-Antoine (le tems ayant presqu'effacé les originaux), sont différentes des types plus antérieurs que désirait imiter Raphaël. Pourquoi donc assigner ces derniers exemples, plutôt que les premiers, car il s'agit du goût de draperies, et non du mérite d'exécution? On doit préférer bien certainement le goût de draperies de certaines madones du style primitif de l'art moderne, quoique sèchement rendues, au goût de draperies de la Vierge dans le fameux tableau de la Ste Famille du musée de Paris, tableau dans lequel l'exécution, le rendu des plis, est d'une étude et d'un soin remarquables. Selon moi, c'est précisément ce qu'il ne faut pas emprunter à ce grand artiste; il faut l'admirer, analyser ses moyens, mais ne point regarder ses draperies ni son dessin du nu comme archétype. Pourquoi ne pas nous prescrire aussi comme type la barbe du Père Éternel, figuré aux loges du Vatican par le grand Raphaël? D'ailleurs Raphaël ne s'essayait-il pas, et s'il revenait aujourd'hui, ne nous avouerait-il pas ingénuement que, dans sa peinture du Mont-Thabord, par exemple, la différence qui se fait remarquer entre le caractère apostolique des figures du bas du tableau et de celles qui sont au sommet de la montagne, est le résultat de quelqu'incertitude? Au surplus quel usage Carlo-Maratti, tous les Carracci, et Guido ont-ils fait de ce goût, de ce type de draperies ra-

phaellesques ? Enfin est-ce rendre service à l'art, même aux époques où il tend à rétrograder, que de crier aux artistes: Raphaël, rien que Raphaël ? Pourquoi ne pas oser plus de franchise, et ne pas crier : les académies, rien que les académies ? Non ; c'est la beauté, rien que la beauté qu'il faut proclamer, c'est-à-dire, la convenance, la grâce optique et vraie dont les Grecs nous ont laissé tant de modèles admirables, modèles qui sont les fruits de l'expérience de l'art, et qui sont fort différens de ceux d'une époque où les images barbares avaient tant d'influence.

Comment doivent être conçus par les peintres les sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Dans les tems de la primitive église, les artistes crurent n'avoir rien de mieux à faire dans l'intérêt de la religion, que d'employer les mêmes moyens d'art dont le paganisme s'était jusqu'alors servi pour produire des images capables de frapper et d'intéresser. Aussi vit-on les mêmes raisons artistiques, les mêmes combinaisons, le même art enfin dans les sujets du christianisme que dans les sujets payens. Les monumens sacrés qui nous restent du 4e siècle, du 5e et des suivans, jusqu'à Cimabué, en sont la preuve. Cette analogie fut telle, qu'on introduisait, pour décorer les temples, certains ornemens même du paganisme, sans que l'œil ni l'esprit en fussent alors choqués. Les très-anciennes églises font encore voir les restes de ces mélanges. Pourquoi aux antiques moyens de l'art a-t-on substitué, dans les siècles 15e, 16e, 17e et 18e, des manières, des caprices, des goûts d'académie, des compositions, des arrangemens, des figures, des draperies de routine ? Pourquoi a-t-on voulu absolument une physionomie moderne

dans les peintures et les sculptures? Cette innovation est-elle l'ouvrage du clergé ou des artistes? Il est évident que c'est le clergé qui a laissé faire, persuadé qu'il était que la perfection appartenait à l'art moderne, et non à l'art antique; persuadé peut-être qu'il convenait de quitter le caractère antique et profane de l'art, et cela parce qu'on se familiarisait à la fin plutôt avec les types modernes laissés par les Raphaëls et les chefs d'écoles d'Italie, qu'avec les types antiques délaissés et oubliés peu à peu, types que les académies modernes et maniérées n'étaient pas intéressées à réhabiliter, à vanter et à prescrire comme modèles. Aussi lit-on dans presque tous les écrivains que ce fut depuis les Carracci que l'art de la peinture étala des charmes inconnus jusqu'alors; et y appelle-t-on gothiques toutes les anciennes images, même celles de Beato Angelico, bien que dans ces anciennes images, dénuées de clair-obscur et de magie, on soit frappé de la dignité, de la sainteté et de la beauté des pensées des artistes qui les offraient à l'admiration des fidèles. Cette marche a donc été forcée; cette direction rétrograde de l'art a donc été accidentelle. Il faut que le retour vers le goût sain, vrai et beau des anciens, ait lieu : et tôt ou tard il aura lieu, malgré les efforts des routiniers de mauvaise foi qui dans leur conscience sont plus admirateurs de l'art des Grecs que de l'art de Raphaël.

Cet exposé de l'état des choses doit déterminer, ce me semble, les plus irrésolus, et faire désirer la rénovation de la beauté, de la dignité qui brillait dans les hautes productions de l'art antique, rénovation très-conciliable, quoiqu'en puissent dire certains académiciens, avec la sainteté de notre religion, avec la gravité de nos mystères.

Oui, nos artistes doivent concevoir les sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, comme les auraient conçus les artistes grecs, s'ils avaient eu l'avantage de se convertir à la foi; comme les conçurent tant de saints martyrs qui, dans le commencement de leur carrière, adoraient les faux dieux, puis se jetèrent avec extase dans le sein de l'église; comme les conçut le courageux Edesse, peintre, dont les bourreaux mutilèrent en vain les mains; comme les concevaient enfin tant de pères de l'église, qui n'exigèrent pas un art nouveau et qui ne blâmèrent jamais l'inconvenance des artistes dans les faibles images si multipliées de leur tems, mais qui eussent éloquemment gourmandé nos peintres, si tous ces tableaux, qui sont la honte de l'art moderne, eussent passé sous leurs yeux.

Que les artistes reprennent donc ces données graves, majestueuses et sublimes, conservées dans les anciens monumens du christianisme, et qu'ils y ajoutent la vie, la finesse et la beauté de l'exécution. Que la pieuse réserve qui ennoblit ces restes imposans, que la grâce chaste qui les décore, que la convenance et la variété des caractères qu'on y admire, soient appréciées de nouveau, soient soumises de nouveau au talent qu'ils ont de rendre avec soin et de peindre avec délicatesse. Mais que toute cette étude nouvelle ne soit point une imitation, une singerie, une affectation pour un goût que des critiques mensongères appeleraient du nom de gothique. Cette nouvelle étude doit être dirigée par la raison. Les hautes considérations de la beauté et de la convenance doivent y servir de guides et de jalons aux artistes, et le zèle pieux, ainsi que le désir ardent qui échauffa le talent des orateurs sacrés, le désir enfin de faire aimer notre religion, de la faire

respecter et d'en faire ressortir la sublimité, doit soutenir leur génie et rendre éloquentes et sublimes leurs peintures. Aux réflexions précédentes, je crois devoir ajouter les observations que fait l'abbé Méry, dans son livre intitulé la Théorie des peintres.

« Il nous reste à parler, dit-il, des erreurs contre la foi, » dans lesquelles les peintres tomberaient ou feraient » tomber les autres, s'ils représentaient de faux dogmes, » abus que le saint concile de Trente a voulu prévenir, » quand il a défendu d'exposer dans les églises aucune » image qui pût induire les simples en erreur. Ce n'est » pas que nous croyions que les peintres, moins encore » ceux d'aujourd'hui, soient sujets à ce défaut grossier, » ou que le peuple soit assez stupide pour regarder ces » peintures, si elles se présentaient à sa vue, comme le » symbole ou la règle de foi que l'église lui propose; mais » il est toujours bon de faire connaître ce qui en soi est » mauvais, et ce qui pourrait absolument devenir un sujet » de scandale pour des esprits faibles, surtout quand on » sait que la religion le défend. Voici quelques sujets qui » vont nous servir d'exemples. On a vu des tableaux, où » les peintres, pour figurer la Ste Trinité, ont représenté » un seul corps à trois têtes; comme si la forme d'un » monstre pouvait nous donner l'idée de ce mystère divin. » Quelques-uns ont peint l'enfant Jésus tenant un livre » ouvert, et St Joseph ou la Ste Vierge qui lui montraient » à lire; comme si le secours des hommes lui eût été né- » cessaire, pour apprendre les sciences divines ou hu- » maines. Ceux-ci, dans un tableau du Jugement Uni- » versel, ont représenté la Ste Vierge et St Jean-Baptiste, » à genoux et en prières, pour obtenir le salut des ré-

» prouvés ; comme si l'intercession des Anges ou des
» Saints pouvait être de quelque secours, quand le sort
» éternel des hommes sera décidé, et qu'il ne sera plus
» question de conversion. On a reproché à d'autres d'a-
» voir représenté la mère des Zébédées, qui s'adresse à
» notre Seigneur, lui amenant ses deux fils, sous la forme
» de jeunes enfans, quoiqu'alors ils fussent d'un âge for-
» mé, puisqu'ils étaient apôtres. Il s'en est trouvé encore
» qui ont peint St Gilles, imposant les mains à Charles-
» Martel, père de Pépin, roi de France, pour lui donner,
» par cette cérémonie, la rémission générale de ses cri-
» mes; comme si le sacrement de pénitence et l'absolu-
» tion en forme n'étaient pas nécessaires pour la rémis-
» sion des péchés. Ce serait abuser du tems que de vouloir
» s'arrêter davantage à rapporter de ces sortes de fables,
» fruit du délire de quelques cerveaux mal réglés ou de
» certaines mains peu habiles.

» J'ajouterai ici, pour dernier trait, qu'il serait encore
» plus scandaleux et indécent de peindre les douleurs de
» la Ste Vierge, comme l'ont fait des peintres ridicules, qui
» nous la représentent malade dans le lit, et des femmes
» qui lui portent un bouillon. Ce serait pécher contre la
» foi, que de penser sur ce sujet autrement que l'église,
» qui reconnaît que la Vierge a enfanté sans douleur et
» sans rompre le sceau de sa virginité, en sorte que le
» peintre le moins instruit sait qu'on doit la représenter
» adorant le Sauveur au moment de sa naissance. »

Je joindrai à ceci ce qu'on trouve sur cette question dans l'ouvrage intitulé : Observations hist. et crit. sur les erreurs des peintres indiquées sous le n° 94 du supplément de notre catalogue, vol. 1er. « Rien de si fréquent,

» dit l'auteur, que de trouver des tableaux dans lesquels » on ne découvre ni exactitude ni vraisemblance. Je crois » même qu'on pourrait avancer qu'il serait impossible » d'en citer un seul qui soit absolument exact, et qu'il » en est un nombre infini dont on regarde l'infidélité » comme indifférente, tandis qu'elle ne l'est pas. Est-il, » par exemple, indifférent d'associer l'histoire à la fable, » comme l'a fait au Vatican Raphaël, dans son tableau du » passage du Jourdain ? Raphaël a personnifié ce fleuve; » il l'a représenté soutenant lui-même ses flots pour laisser » passer les Israélites. En vain M. Algarotti, dans ses Essais » sur la peinture, met cette fiction au rang des traits qui » caractérisent le génie; il ne pourra du moins discon- » venir qu'elle choque les règles du goût, et que cette » manière de rendre un miracle ne peut qu'être dange- » reuse dans les peintures sacrées.

» Le même artiste a commis une faute d'un autre genre. » Nous lisons, dans le troisième chapitre des Actes des » Apôtres, que St Pierre rendit la santé à un homme qui » était perclus des jambes dès sa naissance. Qu'a fait Ra- » phaël ? Il a représenté un homme auquel on avait coupé » le pied. St Pierre ordonne à ce pied de se réunir à la » jambe : voilà le miracle.

» La croyance de l'église n'a pas été rendue plus fidè- » lement que l'histoire : et si vous comparez les tableaux » entr'eux, vous ne les trouverez pas souvent plus d'ac- » cord sur le même sujet, qu'ils ne le sont eux-mêmes, » soit avec l'écriture, soit avec les opinions reçues. Sur » un tableau d'Assomption, peinte par la Hire, les douze » Apôtres sont encore vivans. Le peintre les a placés au- » tour du tombeau de la Vierge; les uns examinent ce

» tombeau, les autres contemplent le triomphe de Marie...
» Ailleurs, vous trouverez le même sujet fort ingénieuse-
» ment dessiné; mais ne vous avisez pas de chercher les
» Apôtres sur la terre, le peintre les a crus morts, il les a
» placés en paradis.

» En voyant de pareils écarts, on serait presque tenté
» de désirer que les peintres n'eussent jamais eu la faculté
» de rendre sur la toile les mystères les plus sublimes de
» la religion. Ce furent peut-être ces écarts qui accélé-
» rèrent la révolution qu'éprouvèrent dans le 16e siècle
» les peintures sacrées. Abstraction faite du culte, il s'était
» glissé, lors de cette révolution, des abus révoltans dans
» la représentation des images. Décence, exactitude, vé-
» rité, tout était sacrifié à la manie de tout feindre, de
» tout embellir. Vainement Jean Gerson, au commence-
» ment du 15e siècle, adressa aux puissances publiques
» une exhortation contre les peintures indécentes. Ses
» avis ne produisirent aucun effet; les tableaux les plus
» ridicules continuèrent d'orner le temple du Seigneur.

» Si, après ce coup-d'œil sur la manie des vieux peintres
» pour tout feindre, pour tout embellir, vous considérez
» les mœurs, les usages de nos aïeux, il vous sera facile de
» sentir combien la plupart des tableaux devaient être
» absurdes et même dangereux. Les légendes dorées, ces
» livres dans lesquels l'amour du merveilleux revêtait la
» vérité de tous les ornemens de la fable; les mystères,
» ces pièces tragi-comiques, que souvent des prêtres com-
» posaient ou jouaient par zèle, et auxquelles le peuple
» assistait toujours par dévotion, nous fournissent des
» exemples frappans du goût bizarre qui régnait dans ces
» tems où les peintres, les sculpteurs, etc., calquaient

» leurs ouvrages sur ces légendes, sur ces mystères. Les » fictions les plus grotesques et les fables les moins vrai- » semblables passaient donc du théâtre dans les églises.

» Ces abus méritaient sans doute une réforme. Si Lu- » ther et Calvin, ou plutôt leurs adhérens, avaient su se » modérer sur cet objet, ils auraient pu mériter des élo- » ges : il est beau de travailler pour la défense de la vérité, » l'honneur de la religion et les progrès des beaux-arts. » Mais l'esprit de parti les a aveuglés ; ils ont donné dans » l'excès : tout ce qui est extrême, la raison ne l'approu- » vera jamais.

» Le concile de Trente évita cet écueil ; il prit une » route mitoyenne pour arriver à cette réforme : ce fut » de soumettre les tableaux à un examen rigoureux. Les » évêques furent chargés de cet emploi.

» Un réglement de St Charles Boromée enjoignait aux » évêques de prendre garde qu'on ne peignît rien qui ne » fût conforme à la vérité de l'écriture, de la tradition et » des auteurs ecclésiastiques ; de rejeter les peintures qui » contiendraient des faits dont il ne serait fait mention » dans aucun auteur accrédité ou qui n'aurait jamais été » approuvé ; enfin il exige que, dans tous les tableaux, » dans toutes les statues, l'attitude, l'habit, les traits, le » personnage entier n'offre rien que d'honnête, de majes- » tueux et d'édifiant.

» Quelques théologiens, soit dans la chaire de vérité, » soit dans des traités faits exprès, entreprirent aussi de » réprimer les abus. Jean Molan, entr'autres, composa » une espèce de code historique et théologique en faveur » des fidèles et des peintres. Ce concert unanime ne pro- » duisit pas l'effet qu'il semblait promettre. Les réglemens

» des conciles de Trente et de Milan eurent le sort qu'ont » souvent les plus beaux réglemens; on les exécuta mal, » ou bien ils n'eurent qu'une exécution momentanée.

» Les tableaux de nos jours présentent sur les faits, le » dogme, le costume et les mœurs, à peu de chose près » les mêmes fautes qu'on reprochait aux peintres il y a » trois siècles. Il ne faut point s'en étonner, la nature fait » les artistes et non les savans, encore moins les théolo- » giens. Combien de peintres ont forcé l'envie à recon- » naître la supériorité de leurs talens, et qui savaient à » peine lire ! Comment auraient-ils pu éviter les écarts » de leurs prédécesseurs, puisqu'ils n'étaient pas en état » de puiser dans les sources et d'apprécier leurs erreurs !

» On ne peut donc pas disconvenir, 1° que ces écarts, » quoiqu'involontaires, sont rarement indifférens, et par » conséquent qu'on ne saurait apporter trop de soin pour » les éviter; 2° qu'on ne saurait les éviter sans avoir une » connaissance exacte des faits, sans posséder les vérités » de la religion, et qu'ainsi la nécessité d'unir à l'étude » de la nature, celle de l'histoire et de la théologie, sub- » siste toujours pour les artistes qui aspirent à la gloire » de réussir dans les peintures sacrées.

» Ce que j'observerai encore, c'est que cette étude » n'est pas si immense qu'on semble l'annoncer : il est » même un moyen simple de la faciliter; ce serait de » mettre entre les mains des artistes un ouvrage métho- » dique, dans lequel seraient détaillées toutes les erreurs » des peintres en matière de religion, un ouvrage dans » lequel chaque artiste fût en état au premier coup-d'œil » d'entrevoir et ce qu'il peut faire et ce qu'il doit éviter. » Ce travail devrait être celui des amateurs : contribuer à

» l'avancement des arts en éclairant les artistes, tel est
» leur partage... »

Indications de quelques convenances relatives à l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Il serait fort utile certainement de recueillir ici, pour l'usage des peintres occupés à représenter des sujets sacrés, ce qu'ont écrit sur cette question plusieurs critiques inspirés par le respect qu'on doit à la religion. Ils ont donc relevé plusieurs erreurs des peintres; ils ont émis des idées relatives au choix des types qu'il convient de déterminer; ils ont éclairé enfin sur plusieurs convenances particulières qu'il importait de signaler. A la fin de ce chapitre, j'indiquerai un certain nombre de ces écrivains. Je ne me crois pas obligé de traiter ici un sujet de critique aussi étendu; mais j'extrairai de ces livres ce qui m'a paru le plus propre à mettre les artistes sur la voie et à leur faire connaître de quelle manière ils devraient, ainsi que le leur enseignent les ecclésiastiques instruits, considérer les productions d'art représentant les sujets tirés de l'histoire sacrée. Ainsi, cet extrait que je vais donner ici servira plutôt à remplir cette intention qu'à procurer des explications particulières et suffisantes sur tous les principaux sujets saints qu'on peut avoir à traiter en peinture.

De la représentation de Dieu.

Les efforts des artistes modernes dans la représentation de Dieu, père éternel de l'univers, n'ont point produit d'images qui aient satisfait, soit le peuple, soit les savans. Tout ce qu'on peut dire sur l'obligation où nous sommes

de ne point exposer, pour une image grande de Dieu, une réminiscence des figures antiques de Jupiter, ne justifie point les artistes qui n'ont jamais su s'élever à la hauteur accessible d'un tel sujet. C'est donc et le manque de prototype, et le manque de méthode relative aux proportions et aux embellissemens qui d'abord sont cause de ce retard dans l'art moderne; mais il faut ajouter à ces causes celles qui proviennent de l'incertitude des artistes sur les moyens d'obtenir la beauté : et, quand je dis la beauté, j'entends dire, outre celle qui est relative aux formes corporelles, celle des combinaisons dans les ajustemens, dans les draperies, les accessoires, la coiffure, dans le tout ensemble, et de plus dans le geste ou l'action. Les cheveux ou la barbe flottante sur les images de Dieu le père, son ajustement de draperie, toute sa personne enfin, n'ont rien de vraiment noble ni de divin dans les œuvres de Raphaël, de Poussin ou de Le Brun. C'est donc encore une nouveauté à produire que la représentation convenable de Dieu dans les peintures et dans les sculptures. Il ne m'appartient pas de proposer de type, surtout sur un sujet si élevé, et ici je n'ajouterai rien sur cette question.

De la représentation de notre Seigneur J.-C.

Si les recherches savantes de M. Em. David, dans son Histoire de la peinture du moyen âge, laissent les artistes dans l'incertitude sur le parti qu'ils ont à prendre au sujet de l'image de notre Seigneur J.-C., la définition de l'art suffit pour déterminer leurs résolutions. Les traditions, dit-il, et il s'appuie sur l'assertion de St Augustin, étaient incertaines à cet égard. Dès le 2e siècle de l'église, la figure

de J.-C. avait été un sujet de controverse; d'une part on soutenait qu'il était d'une beauté accomplie, de l'autre qu'il était entièrement dénué de noblesse et de beauté. L'église, ajoute-t-il, ne prononça jamais sur ce point. Il importe peu, je crois, qu'on ait cherché à prouver ou qu'on ait même prouvé que J.-C. n'était ni beau ni laid, ainsi que l'ont voulu Don Calmet et Vavasseur, ou qu'on ait demandé qu'on s'opposât, comme le fit E. S. Cyprien, à ce que les artistes donnassent à J.-C. une beauté trop remarquable ; peu nous importe encore qu'on ait assuré avec St Justin, Tertulien, Basile-le-Grand et Cyrille, évêque d'Alexandrie, que J.-C., par humilité, s'était revêtu des formes d'un esclave, et qu'il était laid : toutes ces opinions, forcées probablement pour arriver à des fins religieuses et très-chrétiennes, n'en sont pas moins opposées à l'idée qu'on doit avoir sur la représentation des traits de notre Seigneur. S'agit-il effectivement de donner aux fidèles le portrait exact de Jésus, tel qu'il a paru sur la terre; ou s'agit-il de leur donner, d'après un type consacré, l'idée d'un Dieu fait homme ou d'un Homme-Dieu orné de toutes les vertus ? Je pense que c'est là l'obligation de l'art. Aussi telle a été l'opinion d'un grand nombre de pères de l'église qu'on peut opposer à ceux que je viens de citer. Grégoire de Nysse, Jérôme, Ambroise, Augustin, Chrysostôme et Théodoret enseignèrent ce qu'en effet semblent attester les livres saints, savoir que Jésus charmait, entraînait les hommes par la majesté de ses traits, autant qu'il les touchait par la sainteté de sa doctrine. Non certes, dirent-ils unanimement, Isaïe n'a point prédit que Jésus serait laid dans ses formes extérieures; loin de nous cette pensée : c'est l'ignominie de

la croix, ce sont les tourmens de la passion que le prophète a annoncés sous l'emblême de la laideur du Christ. « Roi » de gloire (continue M. Em. David, qui a traité en maître » ce grand sujet), image visible de l'invisible majesté du » Très-Haut, Jésus fut choisi entre dix mille; les propor- » tions de son corps étaient élevées et pures; tout ce qui » était créé en lui était plein de grâce et de vérité. Son » Père céleste versa sur lui à grands flots la grâce cor- » porelle qu'il dispense aux mortels goutte à goutte. Il » était beau dans le sein de sa mère, beau dans les bras » de ses parens, beau sur la croix, beau dans le sépulcre. » Il ne voila sa divinité qu'autant que cela était néces- » saire pour ne pas blesser les regards des hommes... » St Bernard, dans le 12e siècle, dit que « la beauté phy- » sique du Christ surpassait celle des anges, et qu'elle » faisait l'admiration et la joie de ces êtres célestes. » St Jean Damascène et St Jean-Chrysostôme parlent éloquemment de cette beauté ravissante du Sauveur, et St Jérôme nous dit que, « quand même tous les signes et les » miracles qu'opérait J.-C. auraient disparu, les traits » seuls de lumière qu'imprimait sur sa face la divinité » cachée en lui, étaient capables d'attirer les personnes » qui n'auraient jeté sur lui qu'un simple regard. » M. Em. David s'exprime encore ainsi : « Dans les pures allégories, » exempt d'entraves, au milieu du 4e, du 5e, du 6e siècle, » le génie des Grecs déploie encore avec dignité sa verve » poétique : on croirait presque, en voyant leurs ou- » vrages, être remonté avec eux dans les tems anciens. » Tantôt, pour rappeler la divinité de J.-C., ils nous » peignent un adolescent, doué d'une grâce et d'une beau- » té immortelles, foulant de ses pieds nus le lion et le

» dragon. Tantôt, pour honorer sa mission, sous l'em-
» blême du bon Pasteur, ils le représentent comme un
» jeune berger, sans barbe, d'une taille élégante, portant
» sur ses épaules la brebis qui s'était égarée ; ou bien
» sous l'emblême d'Orphée, ils le peignent assis au haut
» d'une montagne, un instrument de musique dans ses
» mains, entouré d'animaux cruels qu'il charme par la
» douceur de ces accens. Des allégories également ingé-
» nieuses et intéressantes rappellent, en le voyant, le
» double mystère de sa mort et de sa résurrection. Nou-
» veau Daniel, Jésus est entièrement nu parmi les lions,
» dont sa grâce ravissante a désarmé la férocité ; nouveau
» Jonas, il est dévoré par la baleine, qui doit le rendre à
» la lumière dans trois jours ; agneau soumis et éclatant
» de blancheur, il expire au pied d'une croix qu'il arrose
» de son sang ; phénix radieux, vainqueur des esprits de
» ténèbres, il s'élève dans les airs ou se pose à la cime
» d'un palmier, emblême de sa victoire.

» S'agit-il de peindre les miracles de l'Homme-Dieu, les
» artistes, voulant exprimer sa puissance surnaturelle, le
» représentent encore comme un beau jeune homme, sans
» barbe, qui tient un sceptre ou une baguette dans ses
» mains : c'est ainsi qu'ils nous l'offrent multipliant les
» pains, guérissant le paralytique, ressuscitant le Lazare
» et même, le sceptre seulement excepté, entrant en
» triomphe dans Jérusalem, ou comparaissant devant Pi-
» late. Malgré l'incorrection du dessin, on croit voir que
» dans ces occasions les artistes grecs ne craignaient point
» de consulter les beaux ouvrages de leurs ancêtres ; ils
» semblent du moins n'en avoir totalement oublié ni les
» poses faciles ni les belles proportions. »

Voici ce qu'on lit sur ce sujet dans l'Encyclopédie méthodique : « Il est peu d'amateurs qui ne se soient » plaints de la face gothique et peu noble que les artistes » semblent être convenus d'adopter pour la figure du » Christ. Les Grecs ont donné une beauté divine à tous » les objets de leur culte, et les artistes chrétiens n'ont » pas su donner même une beauté humaine à leur Dieu ! » Que signifie cette face maigre et allongée que termine, » d'une manière ignoble, une barbe mal fournie ? Quoi ! » le Jupiter Olympien remplissait d'un respect mêlé de » terreur ceux qui entraient dans son temple; et, dans » les temples chrétiens, c'est une physionomie triviale » qui annonce le Dieu ; on vient rendre à l'image une » vénération relative, et l'image repousse la vénération ; » la piété du fidèle est dans son cœur, et l'image la re- » froidit par le canal des sens. Convient-il aux artistes » de parler du beau idéal, et de ne pas même donner au » Dieu fait homme une beauté vulgaire ? »

J'ajouterai ce que dit l'auteur d'un écrit sur la peinture en parlant des ouvrages antiques relatifs aux dieux : « Je » ne puis résister à l'envie de m'écarter de mon sujet, » pour trouver, selon notre croyance, très-indécens » quantité de crucifix et de statues à vénérer, et qui, » épars sur toutes les routes et faits par des mains » inhabiles, sont d'une difformité insupportable. J'ai vu » en Normandie et dans plusieurs autres provinces de » France, plusieurs de ces objets de piété, qui, en vérité, » loin d'annoncer un Dieu, n'offrent qu'une idée bizarre » de la structure humaine, et par là sont effroyables. » Imaginez un morceau de bois, dégrossi à coups de serpe, » enduit encore partout d'un blanc cru ou d'un rouge vif,

» avec les prunelles des yeux, les sourcils, les cheveux
» rehaussés d'un noir pur et tranchant, et tout cela pour
» augmenter l'intérêt! Quel que fût l'appareil et l'à-propos
» de ces monumens, je ne pus les voir sans frémir, tant
» l'ensemble répugnait à la vue et à la raison. Cependant
» le peuple, qui ne voit guère que par les yeux du corps,
» dont la foi n'est pas bien éclairée, quoiqu'il s'age-
» nouille, se figure la divinité semblable à ce grossier simu-
» lacre. J'ai entendu des gens simples dire à leurs enfans :
» voyez le bon Dieu, aimez-le bien. Quand ceux-ci éton-
» nés ou trompés, s'écriaient : est-il bien vrai que c'est là
» lui? Il est bien laid. Il en est de même de ces vierges,
» de ces *ecce homo* de cire que des vendeurs de cantiques
» promènent dans de grandes boîtes et que l'œil le moins
» accoutumé aux bonnes choses ne peut supporter. Je ne
» voudrais pas que des ignorans dégradassent ainsi nos
» mystères, en leur donnant une basse apparence : il
» serait plus digne de notre zèle et plus convenable à la
» religion de ne souffrir que des croix simples, quand les
» talens manquent pour exécuter rien d'élevé et d'impo-
» sant. Pour les figures de cire, il faudrait que la police
» les défendît, car il est scandaleux et ridicule qu'un vil
» bateleur occupe la populace de Paris avec son respect
» feint pour une statue qui par la laideur de sa mine peut
» même offusquer les jeunes femmes. Tout ce qui est fait
» pour rappeler Dieu, doit inspirer l'adoration et le res-
» pect. Si au contraire nous le représentons dans des pro-
» ductions informes, nous ne pouvons que révolter les
» esprits, au lieu de les exciter pieusement : bien mieux
» vaudrait se servir d'inscriptions qui en donnent l'idée;
» il dépendrait alors de la pureté des ames fidèles et de

» leur pénétration, de penser à Dieu, selon que la reli-
» gion l'annonce, si elles peuvent néanmoins saisir les
» vérités sublimes de cette religion. »

Représentation du crucifiement de notre Seigneur.

« L'histoire, dit encore l'abbé Méry, et les circonstances
» de la passion de J.-C. fournissent une suite nombreuse
» de tableaux. Parlons du crucifiement, qui est le princi-
» pal sujet et la fin aussi de ce grand mystère. Les peintres
» d'abord doivent savoir qu'il n'est point certain, si notre
» Seigneur fut étendu et cloué sur la croix, avant qu'elle
» fût plantée ou après qu'on l'eût élevée de terre. Pour
» cette raison-là, il leur est libre de représenter ce cruci-
» fiement de l'une ou de l'autre manière. En second lieu,
» ils observeront de poser la croix de façon que le Christ
» ait le dos tourné contre la ville de Jérusalem à l'Orient,
» et que sa face regarde directement l'Occident. Cette
» situation que nous lui donnons, est fondée sur le senti-
» ment des pères, entr'autres du vénérable Bède et de S^t
» Jean Damascène. Hellésius et Pierre Montanus, dans
» leur explication du mystère de la Passion, disent que,
» par cette position, notre Seigneur avait la face tournée
» du côté de Rome, située à l'Occident, et qu'alors il
» commençait à fonder cette église, où il devait bientôt
» envoyer St Pierre, qu'il avait choisi pour en être le
» chef.

» Il serait assez inutile d'avertir les peintres et les
» sculpteurs que la draperie dont on couvre en partie la
» figure du Sauveur, doit être convenable. Grégoire de
» Tours assure que l'on voyait de son tems à Narbonne,
» dans l'église de St-Genèze, martyr, le tableau du cruci-

» fix miraculeux qui parla à un prêtre, nommé Bazile, et
» lui ordonna de faire couvrir cette image, qui était toute
» nue.

» On n'est pas absolument certain du nombre des clous
» de la croix de notre Seigneur. Les uns prétendent qu'il
» y en avait quatre, les autres disent qu'il n'y en avait
» que trois, parce que, selon ces derniers, les pieds du
» Sauveur furent attachés avec un seul clou. Cependant
» les anciennes peintures favorisent le sentiment de ceux
» qui assurent qu'il y en avait quatre. Cela est appuyé
» aussi du grand nombre des pères et des auteurs surtout
» qui ont écrit sur cette matière. Une raison encore qui
» paraît assez forte pour ce dernier sentiment, c'est que
» St Bonaventure dit que St François, en recevant sur
» son corps les stigmates, garda empreinte sur ses mains
» et sur ses pieds la figure des quatre clous qui attachè-
» rent J.-C. à la croix; il ajoute que ces clous étaient
» noirs et avaient la tête ronde. Il y aurait plus que de
» la témérité à nier ce fait, assuré par un docteur aussi
» approuvé que St Bonaventure, surtout quand on consi-
» dère que l'église même fait la fête de ces stigmates.

» Quoiqu'il ne soit pas certain que J.-C. eût encore
» la couronne sur la tête, lorsqu'on le crucifiait, ni qu'il
» l'ait gardée sur la croix, les peintres font toujours bien
» de le représenter avec cette couronne. Cet usage est
» même fondé sur l'autorité et sur la raison, puisque,
» outre le témoignage de plusieurs écrivains ecclésias-
» tiques, entr'autres de St Grégoire-le-Grand, de St Gré-
» goire de Nazianze et de Tertullien, il paraît que cette
» couronne, aussi bien que le titre de la croix, montrait
» à tout l'univers que le Dieu qui souffrait était roi des

» Juifs, et surtout des Chrétiens qui le regardent comme » leur chef et comme le Sauveur de tous les hommes.

» On représente les deux larrons à côté de notre Sei- » gneur, et l'usage est de placer le bon à sa droite et le » mauvais à sa gauche. Cette position fait connaître, sui- » vant la remarque de St Augustin et celle de St Léon, que » J.-C. alors nous donnait une figure de ce qu'il exécu- » tera à son dernier jugement, lorsqu'il placera les justes » à sa droite et les pécheurs à sa gauche. Nos peintres » s'éloignent de la vérité, quand ils représentent ces deux » larrons attachés à leurs croix avec des cordes, puisqu'en » cela ils vont contre le sentiment commun des auteurs, » qui soutiennent tous qu'ils étaient attachés avec des » clous et que leurs croix n'étaient point différentes, pour » la figure, de la croix à laquelle fut attaché notre Sei- » gneur, ainsi que nous l'avons déjà remarqué : à quoi » l'on pourrait ajouter, pour le confirmer encore plus, » que les peintres italiens se conforment presque tous » aujourd'hui à cette règle.

» Il y a des maîtres, et c'est le grand nombre, qui re- » présentent, vis-à-vis la croix, la Ste Vierge dans un excès » de faiblesse et tombant évanouie à la vue des souffrances » de son fils. Cette attitude et cette expression ne sont » guères conformes à ces paroles de St Jean, en son évan- » gile : la mère de Jésus était debout auprès de sa croix, » paroles qui marquent la constance, la fermeté, la foi de » cette mère affligée, et non pas la faiblesse d'une femme » ordinaire vaincue par la douleur. On peint encore sous » la croix la figure d'un squelette ou bien une tête de » mort, pour signifier que, dans ce lieu même, le corps » d'Adam fut enterré, suivant une tradition ancienne et

» adoptée par un assez grand nombre de pères de l'église.
» Il serait peut-être encore mieux de représenter Adam
» en vie, avec une belle et judicieuse expression qui mar-
» quât que ce premier homme a été sauvé par la croix et
» par le sang de J.-C.

» Les peintres tous les jours retracent à nos yeux par
» leurs tableaux ce spectacle du crucifiement d'un Dieu,
» sujet le plus touchant de la religion; mais la plupart
» le représentent d'une façon triviale et peu piquante.
» Rien, à mon sens, ne serait plus pittoresque et plus
» frappant, que de saisir le moment où ce Dieu, sur le
» point d'expirer, jette un cri qui annonce le maître ab-
» solu de la nature; de représenter alors tout l'empire
» des élémens dans la confusion; le ciel étincelant par la
» foudre et les éclairs; la terre ébranlée par le plus vio-
» lent tremblement, dont on peindrait les effets par la
» chute de quelqu'édifice, la séparation des rochers, les
» arbres déracinés ou abattus, par la consternation enfin
» que feraient paraître les spectateurs ou les assistans au
» milieu d'une scène si affreuse et si tragique. Je ne dis
» rien de plusieurs autres accidens qu'un peintre habile
» pourrait rendre mieux que je ne saurais les exprimer
» par ma plume. »

Représentation des Anges.

« La figure des anges, tels qu'on nous les représente,
» n'est pas d'invention nouvelle, ni une institution arbi-
» traire. C'est un usage ancien et pratiqué de tout tems
» dans l'église, pour instruire les fidèles et surtout les
» personnes moins éclairées. Aussi voyons-nous qu'on
» les a toujours peints dans nos temples sous la même

» forme, parce que l'église, toujours guidée par le St-
» Esprit, est uniforme et constante en ses règles. Comme
» les anges entrent dans la plupart des sujets de piété ou
» de l'histoire sacrée que représentent les peintres, nous
» réduirons tout ce qu'il est essentiel de savoir sur cet
» article, 1° à la forme humaine que l'on donne à ces es-
» prits, 2° aux draperies qui leur conviennent, 3° aux di-
» vers attributs qu'on y ajoute. Quant à leur figure, ou
» elle est entière, formant un corps parfait, ou bien ce
» n'est qu'une simple tête, avec des ailes qui l'accom-
» pagnent. De quelque façon qu'on les représente et
» qu'on les dessine, ils ont toujours la physionomie hu-
» maine, belle et gracieuse. Les draperies doivent être
» assorties, et pour la richesse et pour la forme, à la na-
» ture et à la dignité de ces êtres spirituels. Quelquefois
» on les revêt d'une cuirasse et on leur met en main
» l'épée et le bouclier, quand ils sont envoyés de Dieu
» pour punir les hommes et exercer sur eux ses ven-
» geances. S'ils sont au contraire envoyés pour leur faire
» du bien, ainsi qu'il arrive plus souvent, ou s'ils vien-
» nent les rassurer, alors on les représente vêtus de blanc,
» avec une ceinture, et ornés de quelques pierres pré-
» cieuses. Ils paraissent toujours avec des ailes, les pieds
» nus et portés sur des nuages. Souvent on les peint
» ayant en leurs mains quelqu'instrument de la Passion
» de notre Seigneur J.-C., sa croix, les fouets dont son
» corps fut déchiré, etc.; d'autres fois ils tiennent des
» instrumens de musique, une flûte, une lyre, etc.;
» quelquefois un encensoir, un calice et d'autres attri-
» buts semblables, que la tradition, l'écriture, l'usage ou
» l'apparition même de ces esprits autorise. Expliquons

» en détail toutes ces parties, afin que le peintre et le
» sculpteur les remarquent plus distinctement et puissent
» mieux connaître le goût ou la manière de s'en servir
» dans l'occasion.

» En premier lieu, cette figure humaine qu'on donne
» aux anges est fondée sur l'écriture. Aussi toutes les fois
» qu'elle nous parle de ces esprits ou qu'elle nous les re-
» présente, elle insinue qu'ils ont apparu sous la forme
» d'un homme. Les séraphins faits de bois d'olivier et
» couverts de lames d'or, que Salomon plaça dans le
» temple, avaient la figure humaine en toutes ses parties
» et ses proportions, selon qu'il est marqué dans l'Exode.
» Si quelquefois on représente ces esprits par une simple
» tête et deux ailes, l'on a alors moins égard au corps,
» dont ils n'ont que l'apparence, qu'à leurs facultés invi-
» sibles, qui sont l'intelligence exprimée par la tête, et
» ensuite leur promptitude à exécuter les ordres divins,
» signifiée par les ailes. Ces plumes marquent encore
» qu'ils sont dégagés entièrement de matière et unique-
» ment occupés des choses du ciel, où est leur demeure.
» Si on les représente tout brillans de lumière, c'est qu'ils
» ont, par excellence, l'éclat des corps glorieux. Aussi S^t
» Augustin assure que l'ange Gabriel parut tout couvert
» de cette lumière céleste, quand il vint annoncer à la
» Ste Vierge le mystère de l'incarnation. L'air jeune
» qu'on leur donne, marque leur état et en même tems
» leur office ; le premier, parce qu'ils ne vieillissent
» point ; le second, parce qu'ils ont toute l'activité qu'on
» sent à la fleur de l'âge, afin qu'ils puissent s'acquitter
» des emplois auxquels Dieu les a destinés. La cuirasse et
» les armes qu'on leur voit quelquefois, signifient qu'ils

» combattent pour nous quand Dieu le leur commande,
» ainsi que nous le lisons dans l'histoire des Machabées et
» et au livre des rois, où il est dit qu'en une nuit l'ange
» exterminateur défit cent quatre-vingt-cinq mille hommes
» de l'armée des Assyriens. Les habits blancs dont on les
» couvre, marquent leur innocence et la joie qu'ils ins-
» pirent aux ames pures par cette couleur qui les flatte.
» Ce n'est pas qu'on ne puisse les revêtir encore d'habits
» précieux; mais le blanc, convenant aux prêtres, désigne
» mieux la fonction sacerdotale dont les anges s'acquittent
» auprès de Dieu en intercédant pour nous. Ils s'occupent
» en effet de notre salut avec zèle, et ne désirent rien
» tant que de nous le procurer. La ceinture qu'on leur
» met, signifie qu'ils sont toujours prêts pour les fonctions
» dont la Providence les charge à notre égard : elle marque
» aussi leur grande pureté et leur amour singulier pour
» cette vertu. Les pierreries qui paraissent sur leurs ha-
» bits, signifient l'éclat de toutes les vertus qui brillent en
» eux, vertus dont le rational du grand-prêtre était une
» figure. On pourrait se servir utilement de l'explication
» mystérieuse que les commentateurs de l'écriture don-
» nent de ces pierres du grand-prêtre, pour les appliquer
» aux anges et enrichir ensuite leurs draperies suivant la
» nature des sujets qu'ils représentent.

» On fait paraître les anges portés sur des nuages, pour
» marquer que le ciel est la région et la demeure de ces
» esprits, et aussi pour signifier qu'ils nous apportent
» quelque lumière surnaturelle ou bien quelqu'inspira-
» tion divine. Ils sont représentés ayant les pieds nus,
» pour montrer qu'ils n'ont ni attache ni affection à la
» terre. On les peint aussi, comme nous l'avons dit, tenant

» en main divers instrumens, pour marquer, suivant leur » différence, la colère de Dieu, sa justice, sa miséricorde, » ou bien leur propre état et leur félicité. Ceux de la pas- » sion du Sauveur désignent les effets de la bonté divine; » le glaive de feu, la balance et d'autres de cette nature, » marquent sa justice; la lyre et les divers instrumens de » musique, indiquent la joie et le contentement parfait » dont ces esprits jouissent dans le sein de la gloire; » l'encensoir qu'on leur met à la main, signifie qu'ils pré- » sentent à Dieu nos vœux et nos prières.

» L'article des anges est, comme l'on voit, de grande » conséquence pour les peintres; quelquefois ils font la » partie principale du tableau ou bien la plus remarqua- » ble, et, pour cette raison, il importe beaucoup de sa- » voir les traiter comme il faut. Il serait superflu de dire » ici que leur figure doit être svelte, leurs traits vifs, les » contours gracieux, et que la couleur des draperies soit » fuyante et aérienne. Pour ces petites figures nues ou » ces têtes entassées dans un ciel les unes sur les autres » et qui ne disent rien, ainsi qu'on le remarque en beau- » coup de nos tableaux, il paraît que c'est une petite » manière qui sent plus ordinairement la routine et l'ha- » bitude que le grand goût, du moins en cette partie.

Représentation du Démon.

» Quoiqu'il ne soit point difficile de peindre le démon » dans un tableau, d'une façon à le faire connaître, en » sorte que personne ne puisse s'y méprendre, je crois » qu'il ne sera point inutile de décrire ici la forme ou la » figure sous laquelle on a coutume de le représenter. Je » me borne sur ce sujet, qui pourrait être bien plus

» étendu, à trois choses, c'est-à-dire, à trois attributs
» de cet ange séducteur : les cornes, la queue et les
» griffes. L'explication de ces symboles servira à donner
» plus de caractère, de feu et de vérité à cette figure, qui
» revient assez souvent dans les sujets historiques que
» l'on traite, soit en peinture, soit en sculpture. Les cornes
» signifient la puissance, selon le langage de l'écriture :
» on les donne au démon, parce qu'il est le prince des
» superbes et qu'il étend son empire ou sa tyrannie sur
» tous les hommes. La queue exprime la fraude ou l'art
» de séduire, suivant ces paroles de l'Apocalypse : la
» queue de ce dragon énorme entraînait la troisième par-
» tie des étoiles du ciel; et, selon cet autre passage : ils
» avaient des queues de scorpion, qui portaient un ai-
» guillon au bout. Les griffes, comme tout le monde sait,
» signifient son inclination à ravir. On représente encore
» cet esprit vomissant des flammes par la bouche, parce
» qu'il est dit dans Job : il jette du feu en éternuant, et
» ses yeux sont enflammés comme l'horison quand le so-
» leil se lève. On laisse aux peintres la liberté d'imaginer
» encore bien d'autres choses sur ce sujet, qui certaine-
» ment n'est pas des plus stériles. » Il n'est pas certain,
quant à l'image du démon, que, pour inspirer la plus
grande crainte et la plus grande aversion pour sa puis-
sance, il soit ingénieux de le faire laid et informe. Les
anciens peignaient, comme on sait, les furies belles, et
de là plus effrayantes. Le peintre Spinello mourut, comme
on le sait, de frayeur, vers l'an 1334, parce qu'en songe il
avait vu le diable qui se plaignait à lui de ce qu'il l'avait
fait trop laid dans ses peintures.

Représentation de la Sainte Trinité.

« Personne, parmi les orthodoxes ou les catholiques, » dit l'abbé Méry, n'a jamais prétendu qu'on puisse figurer » la divinité, ni que l'essence ou la nature des trois per- » sonnes pût se représenter par des images. Mais qu'il soit » permis, quand l'instruction des fidèles l'exige, de pein- » dre, sous une forme visible, Dieu le Père, tel, par exem- » ple, qu'il apparut à Daniel, à St Jean dans l'Apocalypse, » et aux autres Saints, soit de la loi ancienne, soit du » Nouveau Testament; c'est une vérité que la tradition, » et en particulier le saint concile de Trente, nous ap- » prend, contre l'opinion téméraire des hérétiques ou des » novateurs. Il n'est donc pas contre le précepte divin, » ni contre la religion, de représenter par l'art des cou- » leurs ou du ciseau, les personnes de la Sainte Trinité, » et de les distinguer chacune par les signes et par les » attributs sous lesquels elles se sont montrées, lorsque » nous sommes assurés surtout, comme tout chrétien doit » l'être, que ce corps et ces marques extérieures ne signi- » fient, dans les personnes divines, que certaines actions » ou certaines propriétés qui leur conviennent, et dont » elles ont voulu aussi nous instruire. Dieu, par exemple, » s'est montré à Daniel sous la forme d'un vieillard assis » sur un trône et ayant devant lui des livres ouverts, » symboles visibles de son éternité, de sa sagesse et de la » connaissance qu'il a de toutes les pensées des hommes » et de leurs moindres actions, dont il est le juge et l'ar- » bitre souverain : c'est donc de cette manière qu'on » représente Dieu le Père. On représente le St-Esprit sous » la figure d'une colombe, à raison des effets qu'il opère

» dans nos ames et des dons encore qu'on lui attribue.
» Le Fils se représente avec un corps véritable et réel,
» depuis le mystère de son incarnation.

» Je dirai ici un mot de la peinture de Raphaël, sur la
» Sainte Trinité. On ne saurait la représenter plus digne-
» ment que ce grand peintre l'a fait dans le tableau à
» fresque du Vatican, et qui se trouve dans cette suite
» qu'on appelle les Loges de Raphaël, que l'on a gravées.
» On voit dans ce morceau, sous la forme des trois jeunes
» hommes qui se présentent à Abraham, une excellente
» image du mystère. Ces trois figures, de même propor-
» tion chacune, se tiennent par la main, pour signifier
» l'unité essentielle de Dieu par ces trois personnes. En-
» suite l'air, la physionomie qu'on y remarque, et qui
» sont d'une expression et d'un caractère admirable, re-
» présentent la distinction des personnes divines. Abra-
» ham prosterné, et qui les adore, comme s'il ne voyait
» qu'un seul Dieu, marque la foi de ce patriarche, à qui
» ce grand mystère est révélé.

» Une preuve enfin de cette tradition ancienne de l'é-
» glise, et de l'usage qui a été de tout tems, de figurer la
» Ste Trinité, c'est que St Paulin, qui vivait il y a plus de
» treize siècles, nous fait, dans ses vers, la description
» d'un tableau conservé à Nole, où l'on voyait représenté
» le baptême de notre Seigneur de la manière que les
» peintres d'aujourd'hui le représentent, c'est-à-dire,
» J.-C. dans les eaux du Jourdain, le Père Éternel qui
» fait retentir sa voix du ciel, et le St-Esprit qui, sous la
» forme d'une colombe, descend sur la personne du Sau-
» veur. Je ne m'arrêterai point à ces manières singulières,
» et même quelquefois indécentes, de représenter ce divin

» mystère, manières qu'ont affectées quelques peintres » grossiers et ignorans, par exemple, de représenter entre » les bras du Père un Christ mort, ou bien de représenter » trois faces ou trois têtes sur un seul corps; comme si » des figures monstrueuses ou des images qui ont un sens » obscur, pouvaient nous tracer une idée du plus grand » et du plus auguste mystère de la religion. L'église, en » un mot, n'approuve jamais ce qui s'éloigne de la tradi- » tion et des règles sages qu'on a toujours suivies dans la » représentation des sujets de piété; quand les peintres » s'en écartent, elle condamne leurs tableaux à ne jamais » paraître dans nos temples.

Représentation de la Sainte Vierge.

» Suivant une ancienne tradition, St Luc l'évangéliste » peignit la Vierge d'après nature. Nicéphore, Métaphraste » et Théodore le Lecteur, parlent de ce portrait fait par » St Luc : on représente même cet évangéliste peignant la » Vierge ou tenant son portrait à la main. D'après cela, » il semble que tous les tableaux, dans la composition » desquels entre la Vierge, devraient nous offrir la même » figure : il n'en est cependant aucun d'absolument sem- » blable; chaque artiste a donné à la Vierge la figure qu'il » a voulu. Il y a plus, non-seulement chaque artiste a » donné à la Vierge une figure de fantaisie, mais il en a » créé une nouvelle toutes les fois qu'il a été chargé de » peindre cette mère du Sauveur : de sorte que les pein- » tres sont à la fois, sur cet article, différens entr'eux et » avec eux-mêmes.

» Cette licence des peintres ne serait peut-être pas ex- » cusable, si le tableau de St Luc était aussi connu, aussi

» authentique qu'il devrait l'être. Malheureusement on » donne pour tels une foule de tableaux qui ne sont ni » de la même main, ni peints d'après le même modèle : » c'est ce qui a fait dire à M. Patin, dans les relations » de ses voyages, qu'il n'était fâché que de voir trop sou- » vent le portrait de la Vierge peint par St Luc ; car, » ajoute-t-il, il est certain qu'on se trompe dans la plus » grande partie, n'étant pas vraisemblable que St Luc ait » peint la Vierge tant de fois.

» Ce qui pourrait jeter de la clarté sur cette matière, et » contribuer à discerner le portrait fait par St Luc d'avec » les autres, ce serait si quelqu'ancien auteur nous avait » laissé par écrit le détail de ce portrait. Nicéphore, dans » son Histoire ecclésiastique, nous a crayonné les princi- » paux traits de Marie ; mais Nicéphore avait-il sous les » yeux le véritable portrait peint par St Luc ? C'est ce » qu'on ignore, ou plutôt c'est ce qui n'est pas probable. » Le portrait que cet auteur trace de la Vierge, paraît » copié sur une jeune personne, au lieu que celui de St » Luc devait représenter une femme déjà avancée en âge. » Ce ne fut qu'après la descente du St-Esprit qu'on sup- » pose que ce saint fit ce portrait. Or à cette époque la » Vierge avait à peu près quarante-huit ans : il la peignit » certainement telle qu'elle était alors. Il n'est donc pas » probable que ce soit sur ce portrait que Nicéphore ait » calqué celui qu'on trouve dans son Histoire, et par con- » séquent on peut se servir de l'un pour reconnaître » l'autre.

» L'observation que je viens de faire sur l'âge qu'avait » Marie, lorsqu'on suppose que St Luc la peignit, pourrait » être utile, si l'on voulait réellement découvrir le véri-

» table portrait peint par St Luc. Tous ceux qui repré-
» sentent la Vierge ayant moins de quarante-huit ans, ne
» sont point de St Luc; ce sont des tableaux apocryphes,
» qui doivent être rejetés.

» La même observation fait encore connaître l'erreur
» de certains peintres : ils représentent St Luc peignant
» la Vierge, qui tient l'enfant Jésus entre ses bras. St Luc,
» à ce qu'il paraît par le commencement de l'évangile
» qu'il a écrit, n'a jamais vu le Sauveur; il n'a donc pas
» fait son portrait.

» Mais, s'il est certain que St Luc n'a point fait le por-
» trait de Jésus encore enfant, est-il bien vrai qu'il ait
» peint la Vierge? D'ailleurs la Vierge était juive; à ce
» titre, est-il vraisemblable qu'elle se soit fait peindre?
» La défense de faire des images, grâce aux raisonnemens
» métaphysiques des docteurs, s'était étendue à tout ce
» qui avait rapport avec la peinture. Les portraits, les
» statues..., tout leur était suspect.

» Plusieurs faits qui déposent en faveur de l'aversion
» que les Juifs avaient pour les peintures en général, ont
» fait douter que St Luc ait peint la Vierge. Cette aversion
» était fondée sur la loi; cette loi n'était point encore
» anéantie : la Vierge paraît même s'être toujours con-
» formée aux règles de sa nation. Il est donc plus que
» probable qu'elle ne les aura pas violées pour se faire
» peindre.

» Ces réflexions ont excité la curiosité de plusieurs sa-
» vans : ils ont examiné scrupuleusement l'authenticité
» du portrait peint par St Luc. Il résulte de leurs recher-
» ches, que l'on convient à présent que le St Luc qui pei-
» gnit la Vierge, était un saint qui vécut long-tems après

» St Luc l'évangéliste. La ressemblance du nom les a fait
» confondre. Les peintres sont donc excusables de ne
» s'être pas conformés au portrait qu'on attribue à St Luc.
» Quand même le véritable serait connu, il n'aurait d'au-
» tre avantage sur les autres que d'être le plus ancien et
» d'avoir un saint pour auteur; ce n'est pas un titre suf-
» fisant pour que les peintres soient obligés de le prendre
» pour modèle.

» Au surplus, quand on admettrait que St Luc l'évan-
» géliste a peint la Vierge, que ce portrait existe, qu'il est
» connu, cela n'empêcherait pas que les peintres ne fus-
» sent en droit jusqu'à un certain point de peindre la
» Vierge d'après leur imagination. Nous avons remarqué
» qu'elle devait avoir environ quarante-huit ans lorsque
» St Luc la peignit. Les artistes ne pourraient donc stric-
» tement se servir de ce portrait, que lorsqu'ils la repré-
» senteraient à cet âge. Or les tableaux dans lesquels on
» représente la Vierge à cette époque, ne sont pas fré-
» quens. Les dernières années de la vie de cette sainte
» femme sont peu connues, de sorte que le portrait peint
» par St Luc serait plus précieux qu'utile.

» A l'égard des portraits que les auteurs nous ont laissés
» par écrit, ils sont très-rares. Nicéphore est même le
» seul qui soit descendu dans un détail circonstancié sur
» cet objet. Il dit que la Vierge était d'une taille moyenne,
» d'une carnation approchant de la couleur du froment;
» qu'elle avait les cheveux blonds, l'œil vif, la prunelle
» tirant sur le jaune et l'olive, les sourcils noirs et re-
» courbés, le nez long, la bouche vermeille, la tête ni
» ronde ni pointue, mais un peu alongée, la main et les
» doigts longs....

» Comme Nicéphore n'était ni contemporain, ni com-
» patriote de la Vierge, on ne peut affirmer qu'il ait tracé
» ce portrait d'après l'original; on doit tout au plus le
» regarder comme l'expression de ce qu'on pensait du
» tems de cet auteur, de sorte que sous quelque point
» de vue qu'on examine la présente difficulté, la solution
» devient toujours favorable aux peintres.

» Quoi qu'il en soit, si l'on compare les portraits qu'on
» fait à présent de la Vierge, avec celui dont je viens de
» parler, on ne trouvera guère de ressemblance. Ce teint
» basané, cette prunelle verdâtre, ce nez, ces mains, ces
» doigts longs, n'approchent nullement de cette blancheur
» éblouissante, de ces yeux noirs ou bleus, de ce petit nez
» retroussé, de ces mains enfin courtes et potelées que
» nous attribuons aux belles. En Asie, les premiers traits
» constituent la beauté; on ne la conçoit guère en Europe
» sans les seconds. C'est ainsi que les climats influent sur
» les opinions. La peau jaune des femmes du Visapour
» nous déplaît : les Asiatiques ne peuvent soutenir la
» blancheur de nos femmes. Le climat est maître des
» goûts. Pascal avait raison; quelques degrés de plus ou
» de moins d'élévation vers le pôle, font voir les objets
» sous des aspects absolument différens.

» La Vierge était-elle réellement blanche, ou avait-elle
» le teint rembruni ? C'est sur quoi l'on ne peut apporter
» que des probabilités. Nous n'avons aucuns monumens
» qui puissent servir de pièce de comparaison; ainsi l'on
» ne peut donner que des conjectures. Cependant l'opi-
» nion qui admet la blancheur de Marie est la plus suivie.

» L'église, à la vérité, applique à la Vierge ces paroles
» de l'amante des cantiques : *nigra sum*, je suis noire.

» Mais on aurait tort de les prendre à la lettre : elles doi-
» vent être entendues dans le sens mystique qu'on leur
» a toujours donné.

» Il en est de même de ces anciennes images de la
» Vierge, qui attirent en certains lieux la vénération des
» fidèles. Quoiqu'elles soient toutes extraordinairement
» brunes, et même noires, on ne peut en conclure que
» réellement la Vierge avait cette couleur.

» Sans entrer sur cet article dans aucuns détails, je me
» contenterai d'observer que la plupart de ces statues
» sont de bois, et qu'en vieillissant le bois devient natu-
» rellement très-brun. Quant à celles qui sont de pierre,
» cette couleur n'est pas particulière aux statues de la
» Vierge, elle est commune à un grand nombre d'an-
» ciennes statues de saints. Il y a même entre toutes cette
» différence, que dans les unes la chair et les draperies
» sont noires, tandis que dans d'autres les draperies ont
» conservé la couleur de la pierre : la noirceur ne s'étend
» que sur la chair. Cette diversité de couleur vient sans
» doute de quelque vernis dont on aura enduit ces statues,
» soit pour les embellir, soit pour les conserver. Ici on
» n'a verni que le visage et les mains, là on a verni la
» statue toute entière; insensiblement ce vernis a bruni
» et a coloré les statues. Telle est vraisemblablement la
» cause de la noirceur de la plupart de nos anciennes
» images; telle est vraisemblablement la cause de la dif-
» férence qui se trouve souvent entre la carnation et les
» draperies : ainsi l'antiquité de ces images et leur cou-
» leur ne peuvent servir à démontrer qu'on ait cru que
» la Vierge était noire, et encore moins qu'elle l'était en
» effet.

» Pour que la Vierge eût été noire, il faudrait qu'elle » fût née de quelqu'Éthyopien ; or rien n'autorise ce sen- » timent. La Vierge était juive : son père et sa mère » étaient de la même nation; elle descendait d'une fa- » mille juive : en un mot, tout concourt à écarter l'idée » que fait naître une figure noire et basanée. D'ailleurs, » la Vierge était originaire de la Palestine : ces climats, » quoiqu'assez chauds, ne le sont pas au point de changer » le teint. Les habitans de la Palestine sont blancs, de » sorte que tout se réunit en faveur de la blancheur de » Marie. Cette opinion, comme la plus probable, est celle » qu'on suit communément. Les paroles de l'épouse des » cantiques sont allégoriques ; la noirceur des anciennes » images est accidentelle : ces paroles et cette noirceur » ne peuvent rien décider sur cette question.

» En même tems que l'épouse des cantiques dit qu'elle » est noire, elle annonce qu'elle est belle : *nigra sum, sed* » *formosa*, je suis noire, mais je suis belle.... L'église » applique aussi ces paroles à la Vierge : son intention est » encore de prendre ces expressions dans le sens mys- » tique. Il faut dire la même chose de toutes les expres- » sions pareilles qui se trouvent dans les passages qu'on » applique ordinairement à la Vierge. C'est de la beauté » de l'ame, et non de celle du corps que l'église entend » parler.

» Une belle ame devrait toujours accompagner un beau » corps. La Vierge a-t-elle réuni ce double avantage ? » C'est sur quoi le silence des auteurs contemporains » semble empêcher qu'on ne prononce. Cependant, si » l'on s'en rapporte à la tradition et à la croyance géné- » rale, on doit décerner à la Vierge le prix de la beauté.

» La plupart des SS. Pères n'ont point balancé de croire » que cette mère d'un Dieu fut comblée de toutes les » grâces extérieures qui pouvaient la faire aimer. S^t Bo- » naventure l'appelle même la plus belle des femmes : » *Universas enim*, s'écrie-t-il, *feminas vincis pulchri-* » *tudine carnis : superas angelos et archangelos excel-* » *lentiâ sanctitatis.*

» L'opinion de la beauté de Marie n'a pas seulement » fait des progrès parmi les théologiens ; elle a tellement » échauffé l'imagination des peintres, que s'il était permis » de comparer le profane au sacré, on pourrait dire que » les modernes ont surpassé tout ce que l'antiquité a pu » concevoir de plus parfait : jamais on n'a peint Vénus si » belle, qu'on a représenté Marie.

» Cet enthousiasme des peintres pour la beauté de la » Vierge, m'oblige à faire une observation générale sur » leurs tableaux. Soit que ces messieurs représentent » Marie ou quelque sainte, ils se font un devoir de lui » prêter tout ce qui peut constituer une jolie femme. » J'applaudis volontiers à leurs efforts. Une tête gracieuse » intéresse plus qu'une figure ignoble ou désagréable ; » mais je leur reprocherai de donner souvent trop d'effet » à la beauté. Ce n'est pas pour faire illusion aux sens, » pour exciter les passions, qu'on expose les tableaux dans » les églises ; une sainte, une Vierge doit inspirer du res- » pect et de l'amour.

» Il est une beauté de sentiment que les peintres sem- » blent avoir négligée, pour courir après la beauté de la » nature. On pourrait cependant dire que l'une est l'ame, » et l'autre le corps. La première mérite seule d'entrer » dans les peintures sacrées ; elle n'est autre chose que

» l'expression de ces vertus douces, honnêtes et paisibles
» qui devraient faire l'ornement et la gloire de toutes les
» femmes. Jean Fiésole, dominicain, passe pour un des
» peintres qui ont le mieux saisi cette beauté de senti-
» ment. Il donnait à ses figures un si beau caractère, sur-
» tout à la Vierge, que Michel-Ange, ayant vu de lui une
» Annonciation, ne put s'empêcher de dire qu'il fallait
» que Fiésole eût vu dans le ciel même la beauté de Marie,
» pour avoir pu l'exprimer si parfaitement.

» J'observerai encore sur la beauté des saintes en gé-
» néral, que nos artistes ne doivent pas imiter les an-
» ciens peintres dont parlent Pline et Clément d'Alexan-
» drie. Lorsqu'on les chargeait de représenter quelque
» déesse, ils prenaient pour modèle leur maîtresse ou
» quelque courtisane fameuse par sa beauté; ce qui donna
» lieu à Justin, martyr, de dire, en se moquant des païens,
» qu'ils adoraient les maîtresses de leurs peintres.

» Plus les personnes qu'on prend ainsi pour modèles
» sont connues, plus cet abus est dangereux. On dit que
» Le Brun, il y a environ cent ans, se servit de cet expé-
» dient pour peindre une Magdeleine pénitente : il em-
» prunta les traits d'une femme célèbre alors par ses
» égaremens et ses remords. Tout Paris courut voir son
» tableau, on y court encore.

» Pour rentrer dans mon sujet, je dirai aux peintres
» qu'on ne peut trouver mauvais qu'ils donnent à la Vierge
» la figure qu'il leur plaît; qu'on aurait tort de les blâmer,
» parce qu'ils la représentent jolie : ce qu'on peut exiger
» d'eux, c'est qu'ils tempèrent l'éclat de sa beauté par le
» vernis de la décence et de la simplicité, qu'ils évitent
» surtout de lui prodiguer les traits de leurs maîtresses

» ou de femmes connues. On a mal fait à Rome, et je ne
» suis pas le premier qu'il l'ait observé, de peindre la
» Vierge sous les traits et avec la figure d'une sœur d'A-
» lexandre VI. Quand la sœur de ce pontife aurait été
» aussi vertueuse qu'elle était belle, on ne pourrait ex-
» cuser cette hardiesse. La figure d'une simple créature
» n'est point faite pour servir de modèle à la mère du
» Créateur.

» Malgré cette liberté qu'ont les peintres de représenter
» la Vierge sous les traits qui leur plaisent, je crois ce-
» pendant qu'il serait à propos qu'ils s'asservissent à quel-
» ques règles capables de rendre leurs tableaux plus con-
» formes entr'eux. Par exemple, on a vu dans Nicéphore
» que la Vierge avait les cheveux blonds ; toute l'anti-
» quité l'a cru de même, et les bons peintres ont suivi
» cette tradition. Donner à la Vierge des cheveux noirs,
» comme l'ont fait quelques modernes, c'est choquer la
» croyance commune, c'est jeter dans les tableaux une
» variété trop marquée.

» On conçoit aisément qu'il ne dépend que des peintres
» d'augmenter dans les tableaux de la Vierge l'uniformité
» dont je viens de parler. Ils ne doivent pas surtout la
» perdre de vue, lorsqu'il s'agit de tableaux destinés à
» être placés ensemble, et dans lesquels Marie se trouve
» souvent répétée. Cette règle est générale et de rigueur;
» on serait en droit d'accuser les peintres de ne l'avoir
» pas toujours observée.

» Quelques artistes se sont avisés de donner à la Vierge
» un visage rayonnant et lumineux. Il est vrai que S^t Hi-
» laire, cité par St Thomas, et l'auteur de la Glosse, a pré-
» tendu que la Vierge, pendant tout le tems qu'elle porta

» J.-C. dans son sein, avait la face si resplendissante, que » Joseph, son époux, ne put la regarder fixement, ni re- » marquer la forme et les traits de son visage. C'est, dit » ce père, ce qu'a voulu marquer l'évangéliste, par ces » mots : Joseph ne connut la Vierge qu'après qu'elle eut » enfanté son premier né ; car alors l'éclat qui brillait sur » son visage ayant disparu, Joseph commença à la voir et » à la connaître des yeux du corps.

» Cette opinion n'est fondée que sur une mauvaise in- » terprétation des paroles de St Mathieu. On a appréhendé » qu'on ne crût que les paroles de cet évangéliste signi- » fiaient que St Joseph avait vécu maritalement avec la » Vierge après ses couches, et l'on a en conséquence forcé » le sens de ce mot *connaître*, employé par St Mathieu.

» Les expressions de cet évangéliste sont assez claires, » sans recourir à l'interprétation ci-dessus rapportée. » Joseph ne connut point la Vierge jusqu'à ce qu'elle eût » mis au monde son premier né. Voilà ce que dit S^t^ Ma- » thieu : on sait ce que signifie ici le mot *connaître*. » Quant à la conjonction *jusqu'à ce que*, on convient » qu'elle ne signifie autre chose qu'*avant que*, et ce der- » nier mot n'indique nullement que St Joseph ait connu » la Vierge après la naissance de son fils.

» L'opinion du visage resplendissant de la Vierge n'est » donc fondée que sur une interprétation défectueuse, » forcée et inutile du passage en question : elle n'a jamais » été reçue, et les peintres doivent éviter tout ce qui sem- » blerait la réaliser.

» L'âge de la Vierge est le second objet que j'ai promis » d'examiner. Je puis dire hardiment que sur cet article » les peintres ont prodigieusement varié. On ne trouve

» dans presque tous les tableaux ni conformité entr'eux,
» ni avec les opinions reçues. Je conviens que l'évangile
» ne nous dit rien de l'âge de la Vierge; St Luc, dans les
» Actes des Apôtres, n'en parle point; aucun auteur
» contemporain n'en a fait mention : ce silence général
» était un motif de plus pour engager les artistes à éclair-
» cir ce fait, et son obscurité ne peut excuser leurs er-
» reurs.

» A quel âge la Vierge a-t-elle été mariée? Voilà ce
» que les peintres auraient dû examiner. En rapportant à
» cette époque toutes les actions de cette mère du Sau-
» veur, elles se seraient rangées d'elles-mêmes, et l'âge
» de la Vierge aurait toujours été connu. Tâchons donc
» de fixer cette première époque : elle achevera de mettre
» dans tout son jour les variations des peintres sur l'âge
» de Marie.

» Les Juifs, ainsi que tous les Asiatiques, étaient dans
» l'usage de marier leurs filles très-jeunes. L'influence du
» climat avait introduit cette coutume, et elle est établie
» dans tous les lieux où la nature n'attend pas l'âge pour se
» développer, ou plutôt dans les lieux où elle se développe
» promptement. Cet usage des Juifs, joint à une ancienne
» tradition, a fait adopter le sentiment qui suppose que la
» Vierge a été mariée fort jeune. L'opinion de Cajétan,
» suivant laquelle la Vierge ne se serait mariée qu'à vingt-
» trois ou même à vingt-quatre ans, n'a pas été reçue.

» Comme il est dit dans l'évangile que peu de tems
» après son mariage la Vierge entreprit différens voyages,
» savoir : dans les montagnes de Juda, à Béthléem, en
» Egypte, à Nazareth, et que ces opérations exigent une
» certaine force, on n'a pas non plus reçu l'opinion de

» ceux qui avançaient prodigieusement ce mariage. Par » exemple, dans le proto-évangile de St Jacques, il est » dit que la Vierge avait douze ans lorsqu'elle se maria; » le moine Nicolas enchérissant sur ce livre, dit dans sa » lettre à Pierre, abbé de Celle, que la Vierge avait à » peine douze ans lorsqu'elle fut mariée : cette trop grande » jeunesse n'a pas été admise.

» Le mystère auquel Marie devait coopérer exigeait » non-seulement la force du corps, mais encore celle de » la raison. A quatorze ou quinze ans l'une et l'autre se » trouvent réunies chez les filles, surtout si l'on fait atten- » tion aux climats. Ce concours a fait penser que ce fut » environ vers cet âge que la Vierge épousa St Joseph. Cette » opinion, conforme au point de vue sous lequel l'évan- » gile nous présente la Vierge, a réuni en sa faveur le plus » grand nombre de partisans, et elle peut être regardée » comme la croyance commune de l'église.

» Cette époque une fois fixée, les fautes que les peintres » ont commises sur l'âge de la Vierge, paraissent dans » tout leur jour : les plus grands maîtres ont erré sur cet » article. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter le » tableau de la Sainte Famille, peint par Raphaël, et qui » est au cabinet du roi; le tableau de l'Annonciation du » Gnide, que l'on voit aux Carmélites, rue St-Jacques; la » Vierge de marbre, d'après le Bernin, qui se voit chez » les Carmes, près le Luxembourg : dans tous ces mor- » ceaux précieux la Vierge est représentée trop âgée.

» Si les peintres ont augmenté l'âge de Marie lorsqu'elle » était jeune, en revanche ils l'ont diminué lorsqu'elle » était âgée : cette faute s'est même glissée dans quelques » tableaux des grands maîtres. Dans des circonstances où

» la Vierge devrait avoir plus de quarante ans, ils ne lui » en ont pas donné trente. Je me rappelle avoir vu un » tableau des Noces de Cana, dans lequel la Vierge était » moins âgée que son fils. C'est ainsi que, pour ne pas » réfléchir, les artistes confondent tout, et qu'ils se trou- » vent en contradiction non-seulement avec les opinions » reçues, mais encore avec leurs propres ouvrages.

» Je passe maintenant à ce qui concerne les habits. » La coiffure de Marie fixera d'abord mes regards. J'exa- » minerai ensuite ce qu'on appelle proprement l'habit, » ou pour me servir des termes de l'art, les draperies. » La chaussure aura aussi son tour, et je finirai par des » observations générales sur l'habillement de la Vierge.

» Comment la Vierge arrangeait-elle ses cheveux? » Comment se coiffait-elle, ou du moins comment doit- » on peindre cette partie de son costume? C'est le pre- » mier objet que j'ai promis d'examiner.

» Si l'on s'en rapportait à quelques auteurs, il faudrait » représenter la Vierge la tête nue avec ses cheveux flot- » tans au gré du vent. Cette manière serait l'indice de sa » virginité. Ils prétendent que telle était en effet la marque » qui distinguait autrefois les filles d'avec les femmes. » Celles-ci relevaient leurs cheveux avec une mitre, à » laquelle on ajouta un voile, symbole de leur engage- » ment. Les filles au contraire étaient libres et ne por- » taient aucune marque d'asservissement.

» Cette prétendue distinction est fondée sur des preuves » si faibles, que je crois inutile de les rapporter. En se » mariant, la Vierge a dû prendre la marque des femmes » et quitter celle des filles.

» Je ne crois pas qu'on puisse faire aucun reproche aux

» peintres à ce sujet ; il paraît au contraire qu'ils ont
» donné dans un excès opposé, presque tous ont relevé
» les cheveux de la Vierge. Plusieurs ont même pris plai-
» sir à les relever d'une manière agréable ; ils les ont
» tressés, nattés, quelquefois frisés : une bandelette de
» couleur les retient et achève de donner du piquant à
» cette jolie coiffure.

» Je ne disconviens point que les femmes d'autrefois
» n'aient mis tout en usage pour assortir d'une manière
» élégante leurs cheveux. Il suffit de jeter les yeux sur
» les antiques, et de consulter les auteurs pour s'en con-
» vaincre.

» Je conviendrai encore que les femmes juives ne le
» cédaient point en coquetterie aux femmes des autres
» nations. Dieu, par la bouche du prophète Isaïe, mena-
» çait les filles de Sion de les rendre chauves, à cause du
» luxe de leur frisure. L'historien Josephe nous en fournit
» encore une preuve frappante. En parlant de la faction
» des Galiléens, il dit qu'ils s'habillaient en femmes, se
» frisaient et se fardaient comme elles ; qu'ils n'imitaient
» pas seulement dans leur coiffure l'afféterie et l'impu-
» dence des plus débordées, mais qu'ils les surpassaient
» encore par des actions d'une lasciveté abominable. La
» coquetterie est de tous les tems et de tous les lieux ;
» elle n'en est pas plus respectable.

» Que la Vierge ait été du nombre de celles qui ser-
» vaient de modèles aux Galiléens dont parle Josephe,
» c'est ce que je ne puis accorder, et néanmoins c'est ce
» qu'il faudrait avouer, s'il était vrai qu'elle se fût coiffée
» comme l'ont supposé la plupart des peintres.

» Nous lisons dans quelques auteurs que les femmes

» grecques avaient toujours la tête et le visage découverts; les femmes juives au contraire ne se montraient jamais à découvert dans les rues, dans les assemblées, ni dans le temple. Elles sortaient rarement et toujours voilées, etc., etc. »

Parce que la Vierge ne doit rien avoir qui rappelle les divinités du paganisme et les conventions mythologiques, faut-il lui faire un costume imaginaire sans vérité; incommode sans beauté, et hors des mœurs d'une vierge mère d'un Dieu? Faut-il, pour éviter l'aspect mondain, tomber dans une manière contraire à la grâce et à la vérité? Les premiers artistes qui ont exposé les traits de la Ste Vierge aux yeux des fidèles ont pensé bien différemment; conduits tout naturellement par le beau goût des images de leurs prédécesseurs, ils ont donné à la Vierge la beauté, la majesté et le caractère de virginité qu'ils avaient reconnus séparément sur les monumens les plus admirés de leur tems. Cimabué la place sur un trône et dans le costume antique, sans craindre ce rapprochement. Giotto, et tous les peintres et sculpteurs de ce tems, la décorent de la manière la plus noble et la plus gracieuse, malgré la faiblesse de leur pinceau. On voit qu'ils cherchent à répandre sur le visage de Marie toute la grâce, toute la dignité dont leur imagination et leur timide pinceau pouvaient l'embellir. St Ambroise dépeignit la Vierge en un seul mot sous des traits divins, en disant que sa physionomie annonçait la pureté de son ame. Pourquoi donc, plus tard, les Ciro-Feri, les Pierre de Cortone, les Carle-Maratti, ont-ils fait du costume de la Vierge un costume insignifiant; théâtral, mais d'un mauvais goût; ample, mais sans noblesse ni vérité? Je vais, pour dernier extrait,

copier ici ce que dit le même auteur au sujet des tableaux représentant l'Annonciation.

Représentation de l'Annonciation.

« St Luc est le seul des quatre évangélistes qui nous » ait conservé l'histoire de l'Annonciation : elle se trouve » immédiatement après celle de la Conception de St Jean. » Voici en quoi elle consiste : Or, comme Élisabeth était » dans son sixième mois, l'ange Gabriël fut envoyé de » Dieu en une ville de Galilée, appelée Nazareth, à une » Vierge, qui était fiancée à un homme de la maison de » David, nommé Joseph.

» L'ange étant entré dans l'endroit où elle était, lui » dit : Je vous salue, pleine de grâces, que le Seigneur » soit avec vous, soyez bénie entre toutes les femmes.

» Mais voyant cela, elle fut troublée, et pensait en elle-» même ce que signifiait un pareil salut.

» L'ange lui dit : Ne craignez point, Marie, car vous » avez trouvé grâce devant Dieu ; vous concevrez et vous » accoucherez d'un fils, à qui vous donnerez le nom de » Jésus. Il sera grand et sera appelé le fils du Très-Haut : » le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David son » père ; il régnera éternellement sur la maison de Jacob, » et son règne n'aura point de fin.

» Alors Marie dit à l'ange : Comment cela se fera-t-il ? » Aucun homme ne communique avec moi.

» L'ange lui répondit : L'Esprit saint surviendra en » vous, et la vertu du Très-Haut vous couvrira de son » ombre ; c'est pourquoi le Saint qui naîtra de vous sera » appelé le fils de Dieu. Voilà votre cousine Élisabeth qui » a conçu un fils dans sa vieillesse, et elle, qui était sté-

» rile, est présentement dans son sixième mois; car rien
» n'est impossible à Dieu.

» Alors Marie lui dit : Voici la servante du Seigneur,
» qu'il me soit fait suivant votre parole; et l'ange se retira
» d'auprès d'elle.

» Tel est le récit de St Luc. Ainsi l'ange Gabriël vient
» à Nazareth, entre dans l'endroit où était la Vierge, et la
» salue. La présence de cet ange étonne Marie : Gabriël
» la rassure. Elle lui parle, il lui réplique; elle finit par
» se résigner à la volonté de Dieu : c'est, en deux mots,
» à quoi se réduit le récit de St Luc. Une conversation
» entre une femme et un ange : voilà l'action principale
» qu'il présente.

» Cette conversation roule sur ce que l'ange annonce à
» la femme qu'elle concevra un fils. La femme demande
» comment cela se fera, attendu qu'elle ne connaît point
» d'homme. L'ange lui apprend que ce sera par la toute-
» puissance de Dieu, à qui rien n'est impossible. La femme
» finit par se résigner à la volonté du Seigneur : c'est à quoi
» se réduit la conversation de l'ange Gabriël avec Marie.

» Cette courte analyse du récit de St Luc, fait sentir
» que, pour un peintre, il reste bien des choses à savoir
» sur l'Annonciation : le tems, le lieu, la forme de l'ange,
» l'âge, les habits, l'attitude de Marie, etc., sont autant
» d'accessoires du fait principal, dont il n'est pas dit un
» mot dans le récit de l'évangéliste.

» Suivant ce récit, l'ange annonce à la Vierge qu'elle
» concevra sans la participation d'aucun homme : cette
» conception est connue sous le nom d'incarnation. Mais
» quand le verbe divin s'est-il incarné? Et quand la Vierge
» a-t-elle conçu? C'est ce que St Luc ne dit pas.

» L'ange annonce que cette conception sera l'ouvrage » de l'Esprit saint, et que la vertu du Très-Haut couvrira » la Vierge de son ombre : ces expressions ne font que » multiplier les difficultés. Que signifient ces mots : l'Es- » prit saint surviendra en vous ? Qu'est-ce que l'ombre » de la vertu du Très-Haut ?

» D'après cet exposé, on conçoit aisément que rien ne » doit être si difficile que de représenter sur la toile ou » l'Annonciation ou l'Incarnation : ce second objet ne » paraît pas même susceptible d'être rendu. Les peintres » les ont cependant traités tous deux ; ils les réunissent » même communément dans un seul tableau : c'est main- » tenant ce qui doit nous occuper.

» Je commence d'abord par ce qui concerne l'Annon- » ciation. Le premier objet qui me frappe dans quelques » tableaux que nous avons sur ce sujet, c'est qu'il paraît » que les peintres ont supposé qu'alors la saison était fort » douce : du moins des arbres chargés de feuilles, de » fleurs et même de fruits, manifestent cette idée. Nous » ne trouvons rien à la vérité dans l'évangile de relatif au » tems de l'Annonciation ; mais l'église a fixé au 25 mars » l'époque de cet événement. A cette époque, la saison » commence à s'adoucir, l'hiver fait place au printems ; » et l'on pourrait en quelque sorte blâmer les artistes d'a- » voir représenté des arbres chargés de fruits : au 25 mars » à peine ont-ils des fleurs. Cependant ce reproche s'éva- » nouit, si l'on fait attention que la scène se passe en » Palestine, et que la succession des saisons n'est pas aussi » sensible (ainsi que je le dirai par la suite) dans ces con- » trées que dans nos climats.

» Si l'on peut excuser les peintres sur la saison dans

» laquelle arriva l'Annonciation faite par l'ange Gabriël,
» je doute s'il en sera de même de l'heure à laquelle il
» apparut à Marie. Tous ont supposé qu'il faisait jour :
» cette supposition se trouve démentie par une ancienne
» tradition qui est communément admise. Cette tradition
» nous apprend que ce fut la nuit que se fit l'Annoncia-
» tion : il était minuit ou environ, lorsque l'ange apparut
» à Marie.

» A cette tradition on ajoute différentes conjectures
» qui semblent la confirmer : on cite le livre de la Sagesse,
» ch. 18, v. 14 : on rapporte que ce fut pendant la nuit
» que l'ange extermina les premiers-nés d'Egypte ; on
» croit communément que Jésus ressuscita et naquit à
» minuit, et, qu'en adoptant cette époque, il se trouve,
» entre le moment de l'Annonciation et celui de la nais-
» sance, une relation de mois, de jours et d'heures ; enfin
» on ajoute que la nuit est plus favorable aux apparitions
» que le jour. Cette tradition et ces conjectures sur le mo-
» ment de l'Annonciation ont échappé à tous les peintres.

» En vain l'on objecterait ici que l'ange remplit de
» lumière le lieu où était la Vierge, et par conséquent
» que les peintres ont pu se procurer les avantages d'un
» beau jour. Quelque favorable que soit cet argument
» pour les artistes, il ne peut les disculper. Premièrement,
» tous n'ont pas fait usage de ce prodige ; et, quand même
» ils s'en seraient servis, ils auraient toujours eu tort de
» ne pas indiquer, soit par une lampe allumée, soit au-
» trement, en quel tems s'est passée l'action qu'ils repré-
» sentent : l'éclat de l'ange ne peut excuser les peintres.

» Secondement, cet éclat ne fait rien à ceux qui ont
» laissé entrevoir une partie du ciel, et qui ont représenté

» cette partie éclairée par les rayons du soleil; cet astre » annonce le jour. C'était la nuit qu'il fallait représenter.

» Enfin cet éclat de l'ange est une supposition purement » gratuite, et les peintres ne sauraient en tirer avantage. » Je conviens qu'il n'est point dit dans le texte sacré que » l'événement dont il s'agit arriva la nuit; que l'église » n'a jamais prononcé sur cet article : mais l'opinion la » plus probable et la plus universelle doit toujours être » préférée.

» Le tems de l'action fixé, tournons nos regards sur le » lieu où elle arriva. C'est un article sur lequel les peintres » se sont, à mon avis, prodigieusement écartés de la vérité.

» On trouve dans quelques auteurs que l'ange Gabriël » chercha la Vierge par tous les carrefours de la ville où » elle demeurait, et que, l'ayant trouvée, il s'acquitta de » son message. Le proto-évangile de St Jacques dit que » l'ange trouva la Vierge à la fontaine, qu'elle eut peur, » et se sauva.

» Ces fables sont démenties, 1° par la croyance com- » mune, suivant laquelle il était environ minuit lorsque » l'ange apparut à Marie; certainement à cette heure, la » Vierge n'était ni à la fontaine, ni dans les carrefours. » 2° Elles sont démenties par les expressions mêmes dont » s'est servi St Luc, *et étant entré dans le lieu où elle » était....* Ces mots annoncent que la Vierge était alors » dans un lieu clos, et non dans un carrefour, encore » moins à la fontaine. Quel était ce lieu clos ? C'est ce » qu'on ne trouve pas dans l'évangile.

» Plusieurs peintres ont présumé que ce lieu était la » chambre de la Vierge; ils ont en conséquence peint un » lit et tout ce qui peut manifester cette idée : d'autres

» ont dessiné une salle quelconque : tous, à ce sujet, se » sont livrés à leur imagination, et, de la chambre d'un » artisan, ils ont fait un palais. L'architecture, les meu- » bles, tout est magnifique. Le cardinal Gabriël Paléotti » leur a reproché cette inconséquence ; son reproche est » bien fondé. La fiction des peintres est contradictoire » avec l'état et la situation de la Vierge. Son père et sa » mère n'étaient pas riches, et il n'y a que les grands, les » gens fort riches qui reposent sur des lits superbes, qui » habitent sous des lambris dorés.

» La Vierge demeurait à Nazareth, lorsque l'ange lui » apparut. Ce fait se trouve dans l'évangile. Je ne m'ar- » rêterai point à discuter pourquoi elle ne demeurait point » dans la Judée, puisqu'elle était de la tribu de Juda ; » j'observerai seulement que Nazareth était alors une » bourgade ou petite ville de Galilée, bâtie sur une émi- » nence d'un accès assez difficile. Cette ville ou bourgade, » quoiqu'honorée d'une synagogue, était en si mauvaise » réputation, que nous lisons dans l'évangile selon St Jean, » ch. 1, qu'on ne pouvait s'imaginer qu'il pût en sortir » quelque chose de bon. *A Nazareth potest aliquid boni » esse?...* Certainement tout ceci ne nous présente ni ces » belles colonades, ni ces ornemens précieux dont les » peintres embellissent le lieu où était la Vierge, lorsque » l'ange lui annonça qu'elle deviendrait mère.

» Ce qui rend cette fiction des peintres plus répréhen- » sible, c'est que le lieu dont parle St Luc existe encore. » On en trouve des descriptions fort amples dans les rela- » tions qu'on nous a données de la Terre-Sainte. Si nous » les comparons avec les tableaux que nous examinons, » nous serons étonnés de leur différence.

» Suivant ces descriptions, la maison qu'habitait la » Vierge était composée de deux parties, l'une extérieure, » l'autre intérieure. La partie extérieure était une salle » en maçonnerie plus longue que large. Les anges l'ont » enlevée pour la transporter en Italie; elle est connue » sous le nom de maison de Lorette; il n'y a plus à Naza- » reth que les fondemens. La partie intérieure subsiste » toute entière; elle est composée de deux grottes creu- » sées dans le roc. La première peut avoir environ dix » pieds de long sur huit ou neuf de large, et dix de haut. » La seconde, qui lui est contiguë, et qui se trouve dans » le fond, est plus petite et d'une forme irrégulière; c'est » dans cette seconde grotte qu'on croit que l'ange an- » nonça à Marie le mystère de l'incarnation. La place de » l'ange et celle de la Vierge sont marquées par deux » colonnes de pierre. Les voyageurs, en parlant de ces » colonnes, rapportent que les infidèles ayant voulu les » renverser furent très-surpris de voir qu'après qu'ils » eurent ôté la base de la première, le fût resta suspendu » à la voûte; ce prodige les effraya, ils changèrent de » projet; et la colonne suspendue, sans base, existe en- » core. On a depuis peu bâti une église et un monastère » sur ces deux cavernes.

» Ces faits sont consignés dans toutes les descriptions » qu'on nous a données de la Terre-Sainte, et ils ont l'a- » vantage d'être d'accord avec ce qu'on trouve dans les » anciens auteurs, de relatif au lieu où était la Vierge, » lorsqu'elle conçut le Sauveur. On peut juger à présent » si les tableaux que nous examinons sont conformes aux » opinions reçues.

» Je viens maintenant au messager céleste qui apparut

» à Marie. St Luc nous a conservé son nom; mais il ne
» nous a point dit sous quelle forme il se manifesta, ni
» comment il entra dans le lieu où était la Vierge. Quel-
» ques mots sur ces deux objets, surtout sur le premier,
» auraient été d'une grande utilité pour les peintres.

» L'envoyé céleste, qui fut député vers Zacharie et la
» Vierge, se nommait Gabriël. Ce nom se trouve une fois
» dans l'Ancien Testament; l'Esprit qui expliqua à Daniel
» certaines visions que ce prophête avait eues, se nommait
» Gabriël. On a demandé s'il était du premier, du second
» ou du troisième ordre : quelques auteurs ont pensé qu'il
» était du premier ordre; ils en ont fait un séraphin.
» D'autres ont estimé qu'il était du dernier : ils en ont
» fait un archange. Plusieurs, se fondant sur ce que dans
» l'évangile Gabriël dit qu'il est en présence de Dieu,
» ont cru qu'il était un des sept anges dont il est parlé
» dans l'Apocalypse, ch. 18. St Luc se contente de lui
» donner le nom générique d'ange, et ce nom doit nous
» suffire.

» Au surplus, quelle que soit la qualité de Gabriël, il
» est indubitable que l'une et l'autre apparition fut réelle
» et non intellectuelle; que Gabriël ne parut point en
» essence, qu'il prit un corps; du moins telle a toujours
» été la croyance de l'église. Ainsi la qualité de Gabriël
» devient fort indifférente; ce n'est ni un chérubin, ni
» un séraphin, ni un trône, domination, vertu, puissance,
» principauté, archange, etc., qu'il faut représenter, mais
» un esprit revêtu d'une forme sensible. Quelle est cette
» forme sensible? Voilà le seul objet qu'il est intéressant
» pour les peintres de connaître.

» Un grand nombre d'artistes ont peint l'ange Gabriël

» sous les traits d'un beau jeune homme, à la chevelure » blonde, au visage gracieux : d'autres l'ont représenté » avec une contenance noble et majestueuse; ils lui ont » donné les traits d'un homme formé. Je pencherais fort » vers cette seconde manière. L'objet du message de » l'ange était assez grave, assez important, pour que Ga- » briël prît une figure respectable et capable de donner » du poids à ses paroles. St Ambroise dit, à la vérité, que » l'ange apparut sous la forme d'un jeune homme; mais » il me semble que les peintres ont trop pris à la lettre » les paroles de ce saint docteur; un jeune homme de » quinze ou seize ans, d'un visage efféminé, d'un regard » souvent bien vif, offre un contraste si grand avec la » majesté de celui qui l'envoie et avec l'importance de » son message, qu'il est surprenant qu'on n'ait pas re- » marqué plus tôt cette inconséquence.

» Il ne faut pas non plus imiter ces artistes dont parle » Ayala, qui, pour éviter les soupçons qu'on aurait pu » concevoir, s'ils avaient représenté un jeune homme ai- » mable, seul avec une fille jeune et jolie, se sont imagi- » né qu'il était nécessaire de donner à Gabriël des che- » veux blancs, une barbe vénérable, en un mot d'en faire » un vieillard : les deux extrémités sont également dan- » gereuses. Un honnête milieu mérite la préférence.

» S'il était ridicule de donner à Gabriël de la barbe et » des cheveux blancs, je crois que ceux qui l'ont repré- » senté avec une chappe, une étole, une mitre, etc., ne » sont pas moins répréhensibles : la première fiction était » absurde, la seconde est déplacée. En tout événement, » elle ne fait guère d'honneur aux anciens artistes qui » l'ont employée : quelques-uns ont même été assez in-

» conséquens pour figurer des croix sur ses habits : c'est
» une erreur de plus.

» Le costume que les modernes ont adopté ne paraît
» pas devoir être plus favorablement accueilli. Une légère
» draperie, jetée au hasard sur le corps de l'ange Gabriël,
» fait tout son acoutrement. Les couleurs aériennes et
» fuyantes qu'on donne à cette draperie, concourent à la
» transformer en un habit fort galant; malheureusement
» il ne l'est que trop, et c'est un défaut. Du moins, sous
» les anciens habits, l'ange avait le corps entièrement
» couvert : avec les nouveaux, il est presque nu. Il se
» peut qu'une draperie longue et ample soit moins favo-
» rable au développement des talens d'un artiste, que
» l'expression d'un beau corps, tel qu'il sort des mains de
» la nature. Mais on ne pourra me contester que la reli-
» gion ne doit point être soumise aux goûts d'un peintre.
» C'est aux artistes à se conformer aux lois qu'elle pres-
» crit. La décence est une de ces lois.

» Le reproche que je viens de faire touchant l'habit de
» Gabriël, frappe par contre-coup sur tous les anges.
» L'habit qu'on leur donne paraît copié d'après celui qui
» a été, à ce qu'on croit, en usage autrefois parmi les per-
» sonnes de la première qualité.

» On ne serait pas moins blâmable, si l'on imitait
» Ronsard, qui, dans ses vers sur la mort de la reine
» Marguerite, fait un vrai Mercure de l'ange qui vient
» recueillir l'ame de cette princesse. Il lui place des ailes
» aux talons, une verge à la main et une capeline sur la
» tête.

» Je crois que, si l'on voulait réfléchir un moment sur
» les apparitions de l'Ancien et du Nouveau Testament,

» on reconnaîtrait que jamais les anges ne se sont mani-
» festés sous la forme ou plutôt avec les habits qu'on leur
» donne à présent. Il est vraisemblable que, comme ils
» empruntaient le langage usité dans le pays de leur mis-
» sion, ils en prenaient aussi l'habit. Les anges qui furent
» avertir Loth de l'embrasement de Sodome, étaient ha-
» billés en simples particuliers. Ce ne fut qu'à la manière
» dont l'ange s'évanouit avec la fumée de l'holocauste,
» que le père de Sanson reconnut qu'il avait parlé à l'ange
» du Seigneur. Celui qui conduisit Tobie était vêtu comme
» un voyageur; on le traita comme le guide, le compagnon
» de Tobie..... de sorte que l'on pourrait conclure que
» l'ange qui apparut, soit à Zacharie, soit à la Vierge,
» avait pris un habit ordinaire, peut-être celui dont les
» Juifs se servaient alors; on en verra encore de nou-
» velles preuves dans un instant.

» Quoi qu'il en soit, puisque les peintres sont dans
» l'usage de peindre les anges avec le même uniforme,
» en quelque tems et en quelqu'occasion que ce soit, je
» m'en rapporte à de plus éclairés que moi sur cet objet :
» qu'ils mettent de l'honnêteté dans leurs draperies, c'est
» tout ce que j'exige d'eux.

» Reste à discuter la manifestation de l'ange. Les théo-
» logiens sont partagés sur cet article : les uns disent que
» l'ange prit un corps et des habits avant de se trans-
» porter dans le lieu où était la Vierge ; les autres au
» contraire, estiment qu'il ne se revêtit d'une forme sen-
» sible, que dans le lieu où était Marie. Les peintres sont
» aussi divisés sur le même objet : les uns ont placé l'ange
» planant dans les airs et s'avançant vers la Vierge, qui
» semble l'attendre avec empressement; d'autres l'ont

» représenté debout, dans l'attitude d'une personne qui » est entrée par la porte; enfin on le peint les ailes étendues, porté sur un nuage, et descendant dans le lieu où » est la Vierge, à travers le plafond.

» Cette dernière est sans contredit plus agréable que » les deux autres : est-elle plus vraisemblable. Doit-elle » être préférée? C'est sur quoi il ne sera pas inutile de » faire quelques réflexions.

» Si l'ange fût venu dans ce brillant appareil dont les » peintres l'ont décoré, s'il fût tombé tout à coup dans » le lieu où était la Vierge, elle aurait été plus que surprise. Une apparition si subite, si prodigieuse, l'aurait » tellement saisie, qu'elle aurait perdu l'usage de ses sens, » elle se serait évanouie... : telle est la marche de la nature. Puisque la Vierge ne fut que surprise lorsqu'elle » vit l'ange, puisqu'elle ne songea qu'à deviner ce que » signifiait le salut qu'on lui donnait, il est probable que » Gabriël se manifesta autrement que les peintres ne le » supposent.

» A ces preuves tirées de la marche de la nature, on » peut encore ajouter les inductions très-fortes qui se » présentent d'elles-mêmes, lorsqu'on lit le récit de S^t^ » Luc. Ce récit n'annonce nullement que le message de » l'ange ait eu rien de prodigieux à l'extérieur. On n'y » trouve rien que de simple, que de naturel. L'ange étant » entré dans l'endroit où était Marie, il lui dit : Je vous » salue.... : tel est le récit de St Luc. Or, par tout pays, » dans quelque langue que ce soit, *entrer* ne signifie point » paraître tout à coup, encore moins descendre à travers » les voûtes, au milieu des nuages. Quand on entre quelque part, c'est par la porte; et c'est probablement ce

» qu'a voulu dire St Luc, lorsqu'il s'est servi de ces ter-
» mes *et étant entré.*

» La question, ou plutôt l'objection que la Vierge fit
» à l'ange, sur ce qu'il lui annonçait qu'elle concevrait,
» s'élève aussi contre la supposition des peintres. Si, au
» moment de son arrivée, Gabriël se fût manifesté pour
» un esprit ; si la Vierge l'eût reconnu pour un enfant en-
» voyé de Dieu, lui aurait-elle demandé comment elle
» concevrait ? Ce que l'ange lui avait déjà dit, n'annonce-
» t-il pas qu'il ne s'était point manifesté pour un ange ?
» Que signifierait en effet ces mots, *ne craignez rien*, s'il
» fût apparu autrement que sous la forme ordinaire d'un
» homme, d'un Juif ?

» On peut rapporter ici le sentiment de ceux qui ont
» pensé que si la Vierge fut troublée, ce fut parce qu'elle
» se vit seule avec Gabriël, et qu'elle ignorait que ce fût
» un ange. Si la Vierge se troubla, dit St Ambroise, ce
» n'est pas qu'elle n'eût coutume de s'entretenir avec des
» anges, mais parce qu'il (Gabriël) lui apparut sous la
» forme d'un beau jeune homme... Ce fut chose nouvelle
» de voir un homme dans sa chambre ; elle cessa d'être
» troublée, lorsqu'elle sut que c'était un ange.

» Tout ceci est, je crois, plus que suffisant pour déter-
» miner les peintres à choisir la manière la plus conforme
» au texte sacré et à la croyance commune, lorsqu'ils re-
» présentent l'entrée de Gabriël auprès de Marie.

» Je passe au second personnage que les peintres ont
» employé dans la composition de leurs tableaux : ce per-
» sonnage est la Ste Vierge. Que faisait la Vierge, lorsque
» l'ange lui apparut ? Voilà, pour le moment, l'unique
» objet que j'entreprends d'examiner.

» St Luc ne nous dit point ce que faisait la Vierge, » lorsque l'ange lui apparut : on trouve dans certains » livres, qu'elle puisait de l'eau à la fontaine; mais ce » fait est démenti par le texte même de l'évangile, qui » porte que la Vierge était dans un lieu particulier, et non » public. Il en est de même de ceux qui ont avancé qu'elle » était alors occupée à travailler avec ses servantes : il » est plus que douteux que la Vierge ait eu des domes- » tiques, des esclaves. Quand même elle en aurait eu, il » est constant que le prodige dont il s'agit ne s'opéra point » en leur présence. On croit que la Vierge était seule, » lorsque l'ange lui annonça qu'elle deviendrait mère : » ce que l'on croit encore, c'est qu'elle était éveillée. » L'apparition de Gabriël fut corporelle et non intellec- » tuelle : ce ne fut point un songe.

» A cet égard les peintres se sont conformés à la croyance » commune; ils ont représenté la Vierge dans un lieu par- » ticulier, seule et éveillée : je ne connais qu'un morceau, » qu'on attribue au Poussin, dans lequel le sentiment » contraire paraît être consacré. La Vierge est étendue » par terre sur une espèce de lit, les yeux fermés, dans » l'attitude d'une personne qui dort : l'ange Gabriël est » à ses pieds, et semble lui parler. L'Esprit saint, sous la » forme d'une colombe, paraît se dissoudre en particules » de lumières et pénétrer le corps de la Vierge. Peut-être » que ce peintre a voulu représenter une extase, un ra- » vissement, et non un sommeil : du moins c'est la seule » explication raisonnable qu'on puisse donner à ce mor- » ceau unique et singulier.

» Si les peintres se sont accordés en représentant la » Vierge dans un lieu particulier, seule et éveillée, il n'en

» est pas de même de l'attitude dans laquelle ils ont sup-
» posé que l'ange la trouva. On en distingue dans leurs
» tableaux trois principales : elles sont même si différentes,
» qu'elles jettent sur cet objet une contradiction qui ne
» tourne nullement à l'avantage de la religion. Les deux
» premières consistent à représenter la Vierge assise ou
» debout, lisant ou travaillant; l'autre la suppose à ge-
» noux, lisant ou priant Dieu. Certainement la Vierge ne
» pouvait faire toutes ces choses à la fois : ou elle travail-
» lait, ou elle lisait, et elle était ou assise, ou debout, ou
» à genoux. Il fallait opter pour l'une ou pour l'autre
» circonstance; les adopter toutes, c'est induire les faibles
» dans le doute, c'est fournir des armes à l'incrédulité.

» Ceux qui représentent la Vierge à genoux, la placent
» ordinairement devant un prié-Dieu fort élégamment
» sculpté ou revêtu d'un riche tapis : cet ornement n'au-
» rait point dû paraître dans leurs tableaux. La Vierge
» n'était pas riche; or il n'est pas probable qu'une pauvre
» femme ait dans sa chambre un prié-Dieu magnifique.
» Ce superflu ne se trouve que chez les grands : la fille
» ou la femme d'un artisan n'en a pas.

» Un prié-Dieu annonce la mollesse : ce meuble a été
» inventé pour les délicats. Une femme véritablement
» pieuse, une femme telle qu'était la Vierge, dédaigne
» ces frivoles ménagemens : quand l'esprit est unique-
» ment occupé de Dieu, de quelque manière que soit le
» corps, il est toujours à son aise. Donner à la Vierge un
» prié-Dieu, c'est la mettre de niveau avec les ames tièdes;
» c'est lui prêter un défaut, que vraisemblablement elle
» n'avait pas.

» Enfin la coutume de prier à genoux a introduit les

» prié-Dieu; or il est plus que douteux que cette coutume » ait été connue des Juifs. En général les anciens priaient » Dieu debout, les mains élevées, de manière que la paume » était toujours tournée vers le ciel. Les Latins appelaient » cette attitude *supinas manus*, ainsi que le dit Horace, » liv. 3, ode 23 : *Cœlo supinas si tuleris manus;* et Vir- » gile, Énéide, liv. 4 : *Multa jovem manibus supplex* » *orasse supinis.* Les Grecs se servaient d'une expression » absolument semblable ; et les Juifs, qui priaient Dieu » de même, disaient, dans ce sens, tendre et étendre les » mains vers Dieu : *si expandimus manus nostras ad* » *Deum alienum....* La première épître de St Paul à Ti- » mothée, ch. 11, nous apprend que les premiers chré- » tiens ne priaient point autrement.

» L'usage de prier Dieu debout subsista même long- » tems parmi les Chrétiens. Tertullien, dans son livre de » la Couronne du Soldat, nous apprend que de son tems » c'était une chose défendue que de prier Dieu à genoux » le dimanche, et que cette défense avait surtout lieu de- » puis le jour de Pâques jusqu'à celui de la Pentecôte. » Cette pieuse coutume étant presque tombée en désué- » tude, un concile la renouvela, et défendit expressément » de prier Dieu autrement que debout, le jour de Pâques » et de la Pentecôte. Cette coutume n'était qu'une suite » de l'usage admis parmi les Juifs : on pense que cette » nation a toujours prié Dieu debout; c'était ainsi que » priaient le publicain et le pharisien, dont parle St Luc, » ch. 18. Les Juifs de nos jours prient encore de même.

» Dans les humiliations extraordinaires, les Juifs se » couchaient par terre, en étendant les pieds et les mains » et poussant de grands cris. J.-C., qui était violemment

» agité dans le jardin de Gethsémani, tomba sur sa face,
» et cria : Mon père, mon père, s'il est possible de me
» dispenser de boire ce calice...

» Cette manière de prier Dieu dans les grandes afflic-
» tions subsiste encore : les Rabbins soutiennent même
» qu'il faut être aussi saint que Josué pour prier ainsi.
» Il est à présumer que sur cet article la Vierge se con-
» forma aux usages de sa nation, de sorte que la repré-
» senter priant Dieu à genoux devant un riche prié-Dieu,
» c'est donner un mauvais relief à sa piété, c'est supposer
» ce qui n'est ni vrai ni vraisemblable.

» Ceux qui peignent la Vierge assise se sont rapprochés
» de la vérité, mais ils ne sont pas d'accord entr'eux. Les
» uns donnent à la Vierge une chaise ou un fauteuil qui a
» la forme de ceux dont nous nous servons ; d'autres la
» placent sur une espèce de coussin posé à terre : on ne
» peut disconvenir que cette seconde manière de s'asseoir
» ne soit plus conforme aux mœurs asiatiques que la pré-
» cédente. Mais était-elle réellement en usage chez les
» Juifs du tems de Marie ? C'est sur quoi il serait fort
» difficile de prononcer définitivement. Ézéchiel, ch. 13,
» v. 18, semble, à la vérité, faire allusion à cet usage ;
» comme les expressions dont il s'est servi peuvent s'en-
» tendre de diverses façons, on n'en saurait rien conclure
» de bien certain. Je crois néanmoins que cette manière
» de s'asseoir étant reçue en Asie, et le fait dont il s'agit
» étant arrivé dans cette partie du monde, on doit la pré-
» férer aux fauteuils, aux chaises de paille dont on se sert
» en Europe : c'est au costume à caractériser les siècles
» et les nations.

» Il est étonnant qu'il n'y ait eu que très-peu de peintres

» qui se soient avisés de représenter la Vierge debout: » cette attitude paraît cependant plus naturelle que les » autres. Si la Vierge priait Dieu, elle devait être debout, » tel était l'usage de sa nation; si elle était assise, il est à » présumer qu'elle se sera levée en voyant entrer un » homme qu'elle ne connaissait pas. Est-il donc plus dif- » ficile de peindre une femme debout, qu'assise ou à ge- » noux? Cette attitude simple, mais noble, ne serait-elle » donc pas susceptible de toutes les expressions que peut » fournir le sentiment? Je m'en rapporte aux peintres.

» Quant à ce que les uns ont représenté la Vierge tra- » vaillant et les autres lisant, lorsque l'ange lui apparut, » c'est encore sur quoi il n'est pas possible de prononcer. » Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il serait essentiel que » les artistes n'adoptassent qu'une de ces deux probabi- » lités, et qu'il est plus convenable de supposer que la » Vierge méditait sur la loi, lorsque l'ange lui apparut, » que de supposer qu'elle raccommodait du linge.

» Non-seulement cette supposition est plus convenable, » soit relativement à l'objet en lui-même, soit relative- » ment au fait principal; elle a encore l'avantage de se » trouver d'accord avec ce qu'on a pensé dans tous les » tems. On a toujours cru que la Vierge méditait, lorsque » l'ange lui apparut : c'est même une opinion assez géné- » rale, que la Vierge méditait alors sur la venue de ce » Christ, ce *kurios* prédit par les prophètes. Dans ce cas » elle ne doit ni coudre, ni filer, mais avoir devant les » yeux le livre d'Isaïe, ou de quelqu'autre prophète qui » a parlé du Messie.

» Quelques peintres anciens ont représenté la Vierge » récitant un chapelet, ou le portant suspendu à sa cein-

» ture. On a voulu pallier cette bévue, sous prétexte que » les chapelets ne sont point inconnus en Asie. Les Turcs » qui habitent cette contrée les ont en effet en grande » vénération, et font remonter très-haut leur origine : ils » sont communément composés de cent grains, tous égaux » et sans croix. Mais de ce que l'usage des chapelets est » connu parmi les Turcs, ce n'est pas une raison pour » excuser les peintres qui ont donné un chapelet à la » Vierge. Il faudrait d'abord examiner si celui qu'ils ont » representé, ressemble à ceux que l'on fabrique en Eu- » rope depuis le douzième siècle, ou à ceux dont se ser- » vent les Turcs de l'Asie; et, dans ce dernier cas, il » resterait à discuter si ce prétendu chapelet des Turcs » était reçu parmi les Juifs contemporains de la Ste Vierge. » Au surplus, cette fiction est plus ridicule que dange- » reuse; elle ne mérite pas qu'on s'en occupe plus long- » tems.

» Il n'en est peut-être pas de même de ces fleurs dont » les peintres embellissent les tableaux de l'Annonciation; » elles peuvent favoriser d'anciennes erreurs : à ce titre » ils auraient dû les rejeter. On lit en effet dans certains » livres apocryphes que la Ste Vierge fut nourrie dans le » temple par la main des anges; que tous les jours l'ange » Gabriël lui apportait des fruits et des fleurs. Ces fictions » furent autrefois réalisées sur le théâtre; les peintres » d'alors se crurent en droit d'imiter les poètes. De là » sans doute ces fleurs qu'on voit encore de nos jours » dans les tableaux de l'Annonciation.

» Autrefois les Français et les Italiens peignaient ces » fleurs d'une manière différente. Les premiers les pla- » çaient dans un vase, sur un des côtés du prié-Dieu; les

» seconds les mettaient à la main de l'ange. Cette seconde
» manière est plus gracieuse que l'autre; elle a tellement
» plu aux peintres français, qu'ils ont abandonné leur vase
» antique; et les deux écoles se sont réunies.

» Je sais que, pour rendre cette fiction moins cho-
» quante, on a métamorphosé ces fleurs en un emblême.
» Les peintres ont choisi le lys pour la fleur qu'ils donnent
» à l'ange Gabriël, et l'on a regardé ce lys comme le sym-
» bole de la virginité de Marie. On aurait sans doute
» mieux fait de retrancher entièrement cette fleur. Le
» mensonge ne cesse point d'être mensonge pour changer
» de nom. C'est même accréditer les fables, que de leur
» prêter des explications raisonnables.

» Jusqu'à présent, je n'ai fait qu'examiner les circons-
» tances accessoires de l'Annonciation, il s'agit mainte-
» nant de considérer comment les peintres ont rendu les
» deux actions principales que présente le récit de St Luc;
» je veux dire, l'annonciation et l'incarnation.

» J'ai déjà fait observer que les peintres ont cumulé ces
» deux actions dans le même tableau. Par ce début, on
» peut juger de leur exactitude : peindre l'annonciation
» d'une chose, et réaliser en même tems la chose annon-
» cée, c'est un prodige qu'il était réservé aux peintres de
» créer.

» Quelques auteurs ecclésiastiques ont, à la vérité, pensé
» que la Vierge conçut avant, ou du moins au commen-
» cement de l'annonciation. On cite St Jérôme, S^t Am-
» broise, Pierre d'Alexandrie, etc., pour ce sentiment.
» Il est fondé sur ce que l'ange dit à la Vierge qu'elle est
» pleine de grâce, que le Seigneur est avec elle; et l'on
» prend ces expressions à la lettre, comme si elles signi-

» fiaient que réellement le mystère de l'incarnation est » déjà opéré. Mais il suffit de lire les paroles de l'ange » Gabriël, pour sentir qu'on ne doit point trop les presser, » qu'elles ne sont que des souhaits, des bénédictions. » D'ailleurs, le texte original peut également se traduire » au présent comme au futur, de sorte que ces paroles » ne peuvent autoriser le sentiment ci-dessus rapporté.

» L'opinion commune veut que le mystère de l'incar- » carnation se soit opéré au moment que la Vierge se ré- » signa à la volonté de Dieu. Sa résignation fut le premier » instant de sa maternité : dès qu'elle eut dit qu'elle était » la servante du Seigneur, elle en devint la mère.

» Cette croyance a toujours été celle de l'église : elle » est fondée sur le texte même de l'évangile. L'ange an- » nonça à la Vierge qu'elle concevrait un fils, qu'elle le » nommerait Jésus..... il parle toujours au futur, jamais » au présent. C'est cependant ce qu'il aurait dû faire dans » la supposition des peintres. Au lieu de dire, vous con- » cevrez, il aurait dû dire vous concevez, et même vous » avez conçu. Leur supposition est donc contraire et à la » croyance générale, et au texte sacré. Il y eut un inter- » valle de tems entre l'annonciation et l'incarnation. Ces » deux actions ne doivent point, dans les tableaux, con- » courir ensemble.

» Si nous entrons dans un plus grand détail, cette faute » va devenir encore plus sensible. Dans tous les tableaux, » l'ange est représenté parlant à la Vierge : d'une main il » lui montre le ciel, de l'autre il lui présente la tige de » lys dont je viens de parler. Cette attitude est presque » universellement reçue. Celle qu'on donne à la Vierge » n'est pas aussi uniforme. Quelques peintres ont saisi le

» moment de sa surprise à l'arrivée de l'ange; elle se re-
» tourne, lève son voile et regarde l'ange avec étonne-
» ment; d'autres ont choisi le moment où elle questionne
» l'ange Gabriël, le regarde et semble lui parler.

» Ces deux manières seraient bonnes, s'il ne s'agissait
» que de l'annonciation; mais tout le monde comprend
» aisément qu'elles cessent de l'être, dès qu'en même
» tems on fait opérer le mystère de l'incarnation, ainsi
» qu'on le remarque dans tous les tableaux. Cette faute
» est même si palpable, qu'il est surprenant que la plu-
» part des grands maîtres ne l'aient pas évitée.

» Ce fut au moment de sa résignation, et non à celui de
» sa surprise, que la Vierge devint mère. Le message de
» l'ange était terminé, lorsque Marie conçut; c'est ce
» qu'ont très-bien senti quelques modernes. Ils ont repré-
» senté la Vierge la tête baissée, les mains étendues ou
» posées sur sa poitrine. A son attitude on connaît qu'elle
» se résigne à la volonté de Dieu : on dirait qu'elle ressent
» au-dedans d'elle-même quelque chose de surnaturel et
» de divin. Je ne puis qu'applaudir à une expression si
» belle et si noble : elle mérite d'être généralement adop-
» tée.

» On pourrait encore demander si l'ange assista à
» l'incarnation du Verbe : son message était fini lors de
» cette opération, rien ne l'obligeait à rester, de sorte
» qu'il paraît d'abord qu'il ne fut pas témoin de ce pro-
» dige. Cependant, comme il est dit qu'il ne se retira
» qu'après que la Vierge se fut résignée, et que ce fut au
» moment de la résignation que le Verbe se fit homme, il
» est probable que l'ange assista à cette opération.

» Cette probabilité me fait croire qu'il faudrait donner

» à l'envoyé céleste une attitude qui exprimât les senti-
» mens de respect et d'admiration dont il fut pénétré à
» la vue du mystère ineffable qui s'opéra en sa présence.
» Le représenter s'acquittant de son message, ou comme
» s'il ne se passait rien de miraculeux devant lui, c'est
» retomber dans l'anachronisme que j'ai fait remarquer
» il n'y a qu'un instant.

» Un tableau dans lequel on ferait les changemens que
» je viens d'indiquer, ne serait plus, à la vérité, une an-
» nonciation, mais une incarnation. Dans ce cas, qu'on
» fasse deux tableaux : il y a deux actions ; elles sont suc-
» cessives, et par conséquent il est facile de les traiter sé-
» parément. Cette méthode vaudrait mieux que de pren-
» dre quelque chose de chaque action pour n'en faire
» qu'une seule. Cette accolade de faits ne doit point être
» admise dans les peintures sacrées.

» Puisque les peintres ont voulu rendre d'une manière
» sensible et réelle le mystère de l'incarnation, il me sem-
» ble que la manière la plus simple était de représenter la
» Vierge abîmée dans une masse d'ombre : du moins le
» texte de l'évangile autoriserait cette hardiesse. Il porte
» que la vertu du Très-Haut couvrira la Vierge de son
» ombre. Or, l'on sait quelle est la force de ses expres-
» sions dans l'écriture. *La vertu, la gloire, la majesté,*
» et même la protection du Très-Haut, est toujours mani-
» festée par une ombre, par une nuée obscure. On peut
» en voir les preuves dans le troisième Livre des Rois,
» ch. 8, et dans le ch. 5 des Paralipomènes. C'est cette
» croyance reçue chez les Juifs sur la gloire apparente
» de Dieu, qui a fait penser aux païens que cette nation
» adorait les nuées : *Nil præter nubes et cœli lumen ado-*

» *rant.* La manière que je viens d'indiquer serait donc » et la plus simple et la plus conforme au texte sacré. » C'est justement celle que les peintres ont oubliée, ou » plutôt ils ont choisi la manière qui lui est diamétralement opposée. Dans leurs tableaux, la Ste Vierge est » noyée dans un rayon de lumière, de sorte qu'on peut » dire que, dès le premier coup de pinceau, ils se sont » trouvés en contradiction avec la croyance des Juifs, » sur la vertu apparente du Très-Haut, et avec le texte » littéral de l'évangile.

» Peu contens du rayon de lumière, les peintres ont » introduit le St-Esprit sur la scène. Ils l'ont représenté » sous la forme d'une colombe, les ailes étendues et dirigeant son vol perpendiculairement ou obliquement vers » la Vierge. On a aussi fait intervenir le Père Éternel dans » la chambre de Marie. On lui a donné les traits d'un » vieillard. Le St-Esprit semble sortir de son sein, ainsi » que le rayon de lumière. Dans quelques tableaux, le » rayon s'échappe du bec de la colombe. Il y a des peintres qui ont placé dans le centre du rayon un petit embryon qui descend vers la Vierge. On a ajouté à tout » cela différens groupes d'anges, dont les attitudes respirent la décence et l'admiration; mais leur nudité ne » l'inspire pas.

» Je voudrais bien savoir dans quel livre les peintres » ont trouvé que, lors de l'incarnation, le St-Esprit descendit sur la Vierge d'une manière visible et corporelle, » ou, pour parler positivement, sous la forme d'une colombe. Un fait si important mérite, quand on l'avance, » qu'on cite ses garans. On me dira peut-être que cette » colombe n'est qu'un symbole, et non une réalité; qu'on

» sait bien que le St-Esprit n'a paru qu'une fois sous cette
» forme, et qu'on ne prétend pas que ce prodige soit arrivé
» lors de l'incarnation. La Vierge conçut par l'opération
» du St-Esprit, voilà tout ce que signifie cette colombe.

» A cela je réponds que ce symbole ayant été réalisé
» lors du baptême de J.-C., on ne doit l'employer qu'à
» cette époque, sinon l'on s'expose à mettre au même
» rang l'emblême et la réalité. Qu'on place à côté du
» baptême de J.-C. un tableau de l'annonciation ou in-
» carnation, tel que je viens de le crayonner, on sentira
» bien vîte toute la force de ma réponse. Dans l'un et
» dans l'autre je vois le St-Esprit : dans tous les deux il
» a la même forme : lequel est une réalité, lequel est un
» emblême ?

» Ce qui m'engage à m'élever contre l'usage de ce
» symbole dans le mystère de l'incarnation, c'est qu'il
» prête aux libertins des armes contre ce que la religion
» a de plus sacré. Confondant l'emblême avec la réalité,
» ils croient apercevoir une espèce de conformité entre
» l'évangile et les fables de l'antiquité. L'épigramme impie
» qu'on attribue au poète Rousseau, sur le cygne de Léda,
» justifie pleinement ce que j'avance.

» Toute la Sainte-Trinité concourut au prodige de l'in-
» carnation du Verbe : pourquoi donc ne représenter que
» le Père Éternel et le St-Esprit ? Pourquoi tronquer la
» Trinité ? Cette fiction implique contradiction avec elle-
» même.

» Le rayon de lumière qui tombe sur la Vierge forme
» un double emploi avec la colombe. D'où vient ce rayon,
» si ce n'est du ciel, si ce n'est de Dieu même ? Dans ce
» cas, que signifie la colombe ? Dieu et le St-Esprit sont

» donc deux êtres différens l'un de l'autre, puisque leur » action est distincte et séparée ? Plus nous avançons, » plus les difficultés se multiplient.

» Faire partir le rayon du bec de la colombe, c'est » retomber dans un autre inconvénient. On attribuerait » par là tout l'honneur de l'incarnation au St-Esprit, et » l'église enseigne que toute la Trinité concourut à ce » mystère.

» Pour ce qui concerne ce petit embryon que quelques » anciens ont placé au milieu du rayon qui sort du bec » de la colombe, il est bon d'avertir les modernes que » cette fiction est non-seulement ridicule, mais qu'elle » participe même de l'hérésie. St Antonin, au commen- » cement du 15e siècle, s'éleva avec force contre de pa- » reils tableaux. Son zèle était raisonnable. Nous ensei- » gnons, disent les pères du concile de Calcédoine, célébré » en 451, contre Euthychès, nous enseignons que J.-C. » est consubstantiel au Père, selon la divinité, et consubs- » tantiel à nous, selon l'humanité. Cette doctrine n'a » jamais changé. On croit encore que J.-C. prit un corps » semblable au nôtre, et que ce corps fut formé du plus » pur sang de Marie. *Filius Dei construxit sibi ipsi ex* » *castissimis et purissimis sanguinibus Virginis car-* » *nem animatam animâ rationali.* Ce sont les termes de » St Jean Damascène, dans son Traité de la Foi, liv. 31, » chap. 2.

» C'est d'après cette croyance que l'église a foudroyé » Valentin, qui soutenait que le corps de J.-C. était des- » cendu du ciel tout formé, et qu'il n'avait fait que passer » dans les entrailles de la Vierge, comme l'eau passe dans » un canal. Représenter le St-Esprit soufflant sur Marie

» l'embryon du Christ, c'est ressusciter l'opinion de Va-
» lentin, c'est peindre une hérésie.

» Jean Molan croit qu'on pourrait pallier cette erreur
» des peintres, en supposant que ce petit embryon repré-
» sente l'ame de J.-C., et non son corps. J'estime que le
» palliatif n'est pas moins dangereux que le mal. L'ame
» est un être matériel, un pur esprit, et par conséquent
» elle ne peut être peinte.

» Quand même j'accorderais qu'on peut donner à
» l'ame un corps, une forme sensible, je serais toujours
» bien fondé à soutenir que dans l'espèce on aurait tort
» de prendre cette licence, parce qu'elle pourrait induire
» en erreur. Elle semblerait favoriser l'opinion de Va-
» lentin, et l'on doit éviter dans les tableaux, ainsi que
» dans les écrits, tout ce qui est équivoque, tout ce qui
» est susceptible de diverses ou de fausses interprétations.

» En tout événement, les peintres seraient toujours
» inexcusables de faire sortir cette ame du bec de la co-
» lombe. L'ame est une émanation de la divinité, toute
» la Trinité concourt à cette émanation. Elle n'est donc
» point l'ouvrage du St-Esprit seul, comme les peintres
» le supposeraient dans le système de Molan. Cette sup-
» position serait une véritable erreur. C'est ainsi qu'en
» voulant éviter Scylla, on tombe dans Carybde.

» En récapitulant ce que j'ai dit dans ce chapitre, il
» résulte, 1° que le récit de St Luc, quoique fort détaillé,
» laisse bien des choses à désirer pour un peintre, soit
» sur l'annonciation, soit sur l'incarnation; 2° que la suc-
» cession des saisons n'étant pas aussi sensible en Pales-
» tine qu'en France, on ne peut blâmer les artistes qui
» ont, lors de l'annonciation, représenté des arbres char-

» gés de fleurs et de fruits : que ces mêmes artistes ont
» eu tort de supposer que l'annonciation se fit le jour,
» tandis que tout concourt à faire présumer qu'elle se fit
» la nuit : que la Vierge n'était alors ni à la fontaine, ni
» dans les carrefours, ni dans un palais, mais dans une
» grotte, qui vraisemblablement lui servait de chambre,
» et que cette grotte subsiste encore aujourd'hui.

» 2° Qu'il n'est pas nécessaire, pour les peintres, de
» savoir quel rang occupait l'ange Gabriël dans le ciel,
» puisqu'il n'a point apparu en essence; il doit leur suffire
» de savoir qu'il prit un corps, et que ce corps ne fut ni
» celui d'un jeune homme, ni d'un vieillard, mais d'un
» homme formé : qu'il prit aussi des habits, et que ces
» habits n'étaient ni ceux dont se servent les prélats de
» nos jours, ni le pèple des déesses de l'antiquité : qu'il
» est vraisemblable que les anges prennent les habits
» usités dans les pays de leur mission : que cependant les
» peintres étant en possession de leur donner un uni-
» forme général, ils doivent éviter de le rendre trop ga-
» lant, et surtout immodeste : enfin que, St Luc s'étant
» servi de ces mots *et étant entré,* en parlant de l'ange,
» les peintres doivent se conformer au sens littéral de
» ces expressions.

» 3° Qu'on croit que la Vierge était seule lorsque
» l'ange lui apparut : qu'il est plus convenable de la re-
» présenter lisant que travaillant : qu'elle n'était ni à
» genoux, ni devant un prié-Dieu magnifique, parce que
» ce meuble ne s'accorde ni avec sa pauvreté, ni avec sa
» ferveur, et que les Juifs ont toujours prié Dieu debout:
» qu'elle était plutôt assise par terre sur la natte qui cou-
» vrait le plancher de sa chambre, ou sur une espèce de

» coussin, que sur une chaise ou sur un fauteuil pareil à
» ceux dont nous nous servons : qu'on pourrait la repré-
» senter debout, et que cette attitude serait susceptible
» des mêmes expressions que les deux précédentes ; qu'on
» doit avoir attention en peignant le livre dont elle se
» sert, de le copier sur l'antique : qu'il n'est pas impos-
» sible que, du tems de la Vierge, les Juifs aient connu
» une espèce de chapelet : qu'au surplus, cette fiction est
» plus ridicule que dangereuse : qu'il n'en est pas de même
» des fleurs dont on décore les tableaux de l'annonciation,
» qu'elles ne sont que l'expression des fables rapportées
» dans différens livres rejetés, entr'autres l'Alcoran, et
» qu'on doit éviter tout ce qui peut avoir rapport avec les
» fables.

» 4° Que l'annonciation et l'incarnation sont deux
» actions principales : que ces deux actions n'ont point
» concouru ensemble : que l'opinion de ceux qui pensent
» que la Vierge conçut au commencement, et même avant
» l'annonciation, répugne au texte sacré et n'a jamais
» été reçue : qu'on croit que ce fut lors de la résignation
» de Marie à la volonté de Dieu que le Verbe s'incarna :
» qu'il est vraisemblable que l'ange fut présent à ce pro-
» dige, et qu'il prit une attitude analogue à la merveille
» dont il était témoin ; d'où il suit que les peintres se sont
» écartés et du texte sacré et des opinions reçues, en fai-
» sant concourir ensemble l'annonciation et l'incarnation,
» et que ces écarts doivent être réprimés avec la plus
» grande attention.

» 5° Enfin il résulte que le mystère de l'incarnation
» surpassant les forces de notre raison, les peintres au-
» raient peut-être agi prudemment, en se dispensant de

» le réaliser : que, puisqu'ils ont voulu l'exprimer sur la » toile, il semble qu'ils auraient dû préférer une masse » d'ombre au rayon de lumière qu'ils ont employé : que, » mal à propos, ils ont introduit sur la scène le St-Esprit » sous la forme d'une colombe : que cette apparition cor- » porelle du St-Esprit, lors de l'incarnation, n'est fondée » sur rien : que, si on la regarde comme emblématique, » elle rend équivoque la réalité et fournit des armes aux » ennemis de la religion : que de n'admettre dans leurs » tableaux que le Père et le St-Esprit, c'est tronquer la » Sainte Trinité : qu'elle concourut toute entière au mys- » tère de l'incarnation : que ce concours fut réuni, et non » séparé, comme l'ont supposé les peintres, en distinguant » le rayon d'avec la colombe : que le rayon ne doit point, » par la même raison, émaner du St-Esprit, puisque lui » seul il ne forme pas la Trinité toute entière : qu'enfin, » peindre un petit embryon sortant du bec de la colombe, » ou descendant au milieu du rayon, c'est peindre une » hérésie, quoiqu'en dise Molan.

» Je finis par faire observer que quelques modernes ont » déjà évité plusieurs des erreurs que je viens de repren- » dre ; les anges, le Père Éternel, le St-Esprit, le petit em- » bryon, ne paraissent point dans leurs tableaux. Peu à » peu, il faut espérer que nous abandonnerons les gros- » sières fictions de nos ancêtres. Incapables de donner du » relief et de l'action à leurs personnages, les peintres du 14e » siècle s'avisèrent de les faire parler. De longs rouleaux » qui sortaient de la bouche des personnages indiquaient » leur pensée. Les peintres du siècle suivant substituèrent » aux rouleaux de papier, des hiéroglyphes, des symboles, » des emblêmes : on ignorait encore l'art, en donnant de

» l'expression aux figures, de caractériser les passions.
» Maintenant que nous connaissons cet art si beau, si
» précieux, contentons-nous d'en faire usage, sans le dé-
» grader, en l'associant aux figures symboliques de nos
» aïeux. Une résignation de Marie, bien exprimée, me
» donnera une idée plus sublime de l'incarnation, que des
» rayons, des embryons, des colombes... »

Je ne poursuivrai donc pas les autres sujets dont il est fait mention dans les auteurs que je viens de citer. Qu'il me suffise d'avoir éveillé ici l'attention des peintres sur ces grandes questions, et de leur avoir inspiré de sérieuses réflexions sur un point qui, en général, est traité plus par routine que par étude profonde, et par esprit de religion.

Noms de quelques auteurs qui ont écrit sur les sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, traités par la peinture.

Armenini, 3e livre.
Ayala.
Belitz.
Durr.
Émeric David. Peint. du moyen âge.
Frisius.
Giglio.
Gumpenbergius.
Hassens.
Horn.
Huldreick.
Junker.
Lamotte.
Mery.

Millin, au mot Jésus-Christ.
Molanus.
Ottonelli.
Paleotti.
Pelletier.
Reiskius.

Et au supplément de notre catalogue, l'ouvrage indiqué sous le n° 94.

CHAPITRE 153.

DES SUJETS TIRÉS DE L'HISTOIRE MODERNE.

Beaucoup de personnes recommandent aux peintres les sujets nationaux et les images des concitoyens dont le souvenir intéresse la patrie : laissez-là, disent-ils aux artistes, vos sujets grecs et romains, ou plutôt imitez ces Grecs et ces Romains qui peignaient avant tout les hauts faits de leurs pères et les images de leurs célèbres compatriotes. Ce conseil, dicté par l'amour national, ne peut que faire honneur à ceux qui le publient. Mais ces mêmes amis de la patrie ne considèrent pas toujours quel est l'état des arts imitateurs, quel est le savoir des artistes, et s'ils connaissent et emploient assez bien le langage optique de la peinture, pour exprimer ces sujets avec succès. En effet, de même qu'il y a des choses qui ne sont pas bonnes à dire, de même il y en a qui sont ou triviales ou laides à montrer, et souvent, au lieu d'un spectacle noble et patriotique, les peintres n'offriraient dans les tableaux tirés de l'histoire moderne que des représentations communes,

quelquefois ignobles et propres même à détruire tout le caractère qu'on prétendrait exprimer. Je n'en conclus pas de suite qu'on ne doive pas traiter en peinture les sujets tirés de l'histoire moderne, mais je prétends avertir que ces sujets, qui doivent, ainsi que les sujets de tous les tems, produire dans les arts l'harmonie et le beau, produisent très-souvent au contraire par l'effet de nos costumes mesquins et de nos modes si souvent absurdes, produisent, dis-je, le laid et même le ridicule, en sorte que, si l'habitude de voir de tels accoutremens les rend moins choquans à notre vue, ils n'en sont pas moins et seront toujours d'un choix contraire à l'art et au bon goût pour tous les spectateurs à venir vraiment amis du beau, c'est-à-dire, amis de la décence et de l'harmonie.

Tel citoyen, dont nous voyons l'ame grande et généreuse, lorsque notre pensée se dirige sur ses belles actions ou ses beaux écrits, devient mesquin et ridicule, dès que ses traits, son maintien, son costume viennent à frapper notre vue, et il nous faut faire effort pour accorder l'une et l'autre impression. Voltaire et Jean-Jacques, avec leur perruque burlesque et leur petit col de basin; le grand Frédéric avec sa queue effilée, sa bizarre coiffure et son nez sali par le tabac; tel ou tel vénérable pasteur représenté les cheveux bien poudrés, bien ébouriffés et le bonnet carré trop étroit pour sa tête; mille autres figures enfin que l'on pourrait aisément signaler, sont des preuves qui doivent suffire pour éclairer et diriger le zèle de nos moralistes qui voudraient voir partout retracées les scènes de civisme, d'humanité ou de courage qui ont honoré les grands hommes de nos âges. Ne remarque-t-on pas d'ailleurs que la jeunesse à laquelle surtout sont destinées ces

images, en contemplant les portraits de nos aïeux, a besoin d'un retour assez difficile sur elle-même, pour supposer qu'ils peuvent avoir été des hommes de goût, des hommes pleins de finesse et de vertus aimables : tel est l'effet funeste que produit leur costume extraordinaire par rapport à celui d'aujourd'hui. Cette mode du tems les rend si ridicules aux yeux des jeunes gens, que les exemples de leur héroïsme, transmis par les tableaux, deviennent, pour ainsi dire, sans résultat moral, et se convertissent presqu'en ironie par l'effet de ces dehors choquans.

Je sais qu'on va m'objecter aussitôt qu'il est impossible de représenter Henri IV autrement qu'avec sa collerette, Louis XIV sans sa coiffure en crinière, Washington sans son habit à revers et son chapeau à pointes; que les personnages fameux de l'histoire française doivent figurer dans les tableaux avec l'ajustement de coiffure, d'habits et de chaussure usités de leur tems. Mais c'est précisément sur ce point qu'il importe de s'entendre, et qu'il faut absolument établir les modifications que prescrit la beauté requise dans la peinture.

La peinture, dit-on le plus souvent, doit retracer exactement le costume et les habitudes des peuples et des individus, afin de les faire connaître à la postérité, car, sans les monumens, nous n'aurions aucune idée du costume des Romains, costume représenté par l'exacte imitation des sculpteurs de l'antiquité : or je nie ces deux propositions. (Voy. sur ce point ce qui a été dit au chap. du costume.)

Premièrement, la peinture n'est point chargée de conserver l'historique du costume, parce qu'elle est un art noble, libéral et poétique. Sa fonction est donc d'une

toute autre espèce. C'est aux écrivains, aidés des signes de la graphie, à entreprendre cette besogne.

Secondement, il est de fait que les vêtemens des Grecs et des Romains ne se retrouvent pas exactement dans les sculptures ou les peintures antiques, et cela par la même raison que prescrit la vraie définition des beaux-arts. Les monumens ne nous font pas même trouver exactes les descriptions écrites par les anciens auteurs, descriptions qui ont fait naître, par cela même, bien des contestations parmi les antiquaires, lesquels opposaient ces descriptions écrites aux monumens qu'ils avaient sous les yeux. Ce défaut de concordance devait avoir lieu, puisque la sculpture, comme la peinture, doit faire d'heureux choix, et ne jamais exposer que ce qui est caractéristique et beau.

En serons-nous bien plus instruits, quand, au sujet de quelque grand capitaine dont l'héroïsme pardessus tout doit exalter notre ame, nous pourrons nous rendre compte du nombre des boutons de son habit, de la hauteur exacte de ses bottes, de la longueur de ses éperons, ou du nombre pair ou impair de ses panaches ? Il faut donc laisser aux artistes une certaine liberté. Mais on va m'objecter l'excès où cette liberté d'imitation pourrait les conduire : on dira qu'elle peut les éloigner de l'imitation des mœurs ou des habitudes des personnages, et qu'elle peut faire que les peintres sortent à la fin de la ressemblance du costume, et, par cela même, n'atteignent ni l'un ni l'autre but. Ainsi, faute de saisir le vrai principe, les artistes ont fait souvent trivial, en calquant l'habit, la veste, la culotte, le chapeau de tel ou tel illustre citoyen; ou bien ils n'ont pas su modifier en fait de ressemblance, et se permettre des

licences qui, sans leur faire représenter les personnages tout autrement vêtus qu'ils ne l'avaient été, les rapprochaient du beau, véritable but de la peinture.

Sur les monnaies du 18e siècle, on a représenté les souverains avec les cheveux liés derrière le bas de la tête et flottans sur les épaules. Pourquoi les graveurs ont-ils pris ce parti, si ce n'est pour ennoblir un peu ces figures, et pour ne pas représenter un roi avec une queue ou une bourse carrée à cheveux ou un crapaud, ainsi qu'on appelait ces sacs de soie noire, quand ils devinrent petits et arrondis? Cependant ces cheveux flottans furent reconnus de mauvais goût, et il a fallu en revenir à la manière antique, c'est-à-dire qu'il a fallu se rapprocher bien plus de la beauté.

Or, si cette tendance vers le beau est un besoin des beaux-arts et un besoin des hommes, lorsqu'ils considèrent des productions relevées de ces mêmes arts, il est évident qu'on doit rejeter les sujets qui ne sont pas du tout susceptibles de ce beau, et qui même ne sont propres qu'à faire naître le contraire. Ainsi, aux époques où le costume est défavorable à l'art, parce qu'il est trivial et ridicule, les images exactes qu'on en fera, sembleront autant de parodies ou de caricatures. On voit évidemment qu'il faut absolument en revenir à ces deux questions bien distinctes : s'agit-il de la beauté de l'art et de ses résultats sur les hommes en général, ou s'agit-il de fortifier quelques vérités historiques, à l'aide de l'exactitude scrupuleuse des images? Moi, je pense qu'il s'agit de toucher moralement les hommes, et de leur être par ce moyen de quelqu'utilité. Ces principes une fois admis par l'artiste, il ne choisira pas indistinctement dans l'histoire moderne

tel ou tel sujet, sans bien s'assurer qu'étant traduit en sculpture ou en peinture, il deviendra une image digne du modèle et un spectacle capable d'élever l'ame des citoyens, de leur plaire et de les former à ce beau ou à cette harmonie, fruit des arts libéraux.

Cependant, je ne prétends pas décider qu'il faille renoncer à représenter nos faits modernes et honorables, par cela seul que nos vêtemens sont mesquins et ridicules, mais je répète que jamais l'artiste ne doit s'écarter du beau optique ni du beau intellectuel, et qu'il doit prendre d'autant plus de licences, pour obtenir ce beau, que les modèles qu'il est forcé de tracer sont laids et sans dignité. Il doit tout combiner, pour que ces modèles laids ne déplaisent point dans la représentation, et pour qu'ils deviennent même parés d'une espèce de beauté; car ce n'est pas l'art qui doit plier devant l'histoire et devant les faits, mais c'est l'histoire, ce sont les faits qui doivent se plier et se conformer aux grandes idées des arts. Ce n'est pas l'histoire qui doit mettre les arts à contribution, ce sont les arts qui font contribuer l'histoire à leurs grands résultats.

Au surplus, ces mêmes images peu satisfaisantes que nous avons tous les jours sous les yeux, ne suffisent-elles pas pour décider la question? Tous ces personnages modernes en pierre, en marbre, en bronze, ou imités par la peinture, sont-ils, comme on l'espérait, capables d'élever l'ame vers le beau? Ces spectacles sont-ils nobles, ornés de ce naturel simple et touchant que ne doit jamais déguiser un ridicule accoutrement? Chérit-on volontiers ces hommes emmaillotés et drapés de lambeaux; ou plutôt sont-ce des hommes ou bien des supports d'étoffes et de

colifichets? Le peu de succès de semblables ouvrages, malgré l'indulgence de l'accoutumance, doit donc suffire pour rendre incertains les artistes dans le choix inconsidéré qu'ils seraient tentés de faire des sujets modernes pour la peinture.

« La belle chose, en marbre ou en bronze, disait Diderot, » qu'un Français avec son habit à boutons, son chapeau » et toute sa toilette; je défie au génie d'en tirer le moin- » dre parti. » Buffon fait observer, comme une chose singulière, que de toutes les espèces de vêtemens, nous avons choisi l'une des plus incommodes, et que notre manière, quoique généralement imitée par tous les peuples de l'Europe, est en même tems de toutes les manières de se vêtir celle qui demande le plus de tems, celle qui paraît être moins assortie à la nature. Cependant, si ces puristes, qui recommandent, qui exigent l'exactitude du costume, avaient raison, ces images devraient intéresser le public par la seule harmonie conservée entre le sujet et la nation habituée à ces costumes; or il n'en est rien : ils devraient éveiller des sensations de plaisir et d'intérêt; or on voit au contraire que presque toujours ces figures n'obtiennent que des risées et provoquent les plaisanteries, n'étant en effet trop souvent que des types ridicules propres à divertir les siècles à venir. Je sais très-bien que la grande vérité d'imitation diminue en partie cet effet qui provient aussi de la manière mensongère de l'imitateur. Je sais que des gestes convenables et vrais, que des têtes pleines de caractère, pleines d'expression, de justesse et de propriété, contribuent infiniment à nous rendre insensible la laideur du costume; mais il n'en est pas moins évident que l'impression optique reste et influe

sur l'esprit, et que, dans les sujets nobles, un aspect, une silhouette ignoble résultant de ce costume, sera toujours une barbarie et un contresens.

Comment donc s'y sont pris les artistes habiles qui ont réussi à représenter des sujets contemporains? Ils ont pris des licences et bravé les critiques des érudits étrangers à la beauté. Depuis Tiziano jusqu'à Rubens on a cherché le beau dont étaient susceptibles les modèles et les costumes. Mais malheureusement le costume des hommes d'aujourd'hui est le plus opposé possible, par sa roideur et son caractère mesquin, aux combinaisons obligées par les beaux-arts. Cependant, dira-t-on, on ne peut pas aujourd'hui représenter nu un général : on ne peut pas se permettre de lui donner un autre costume militaire que celui du tems. Je sais très-bien cela. La statue d'un général français, représenté nu, fut exposée quelques jours en 1812 au milieu de la place des Victoires de Paris, et cette statue déplut à tout le monde : aussi la fit-on bien vîte disparaître. Mais remarquons que ce gros homme nu en bronze ne signifiait rien, et ne présentait d'ailleurs aucune idée analogue au sujet. Certes, je ne suis pas d'avis qu'on représente nu Malesherbe ou Louis XVI ; mais j'aimerais encore mieux les voir demi-nus et demi-drapés, que de les voir en culotte, les cheveux en bourse et avec leur veste à pans carrés.

Voici ce que disait J. Reynolds : « Il faut que le peintre renonce à tout préjugé en faveur de son siècle et de » son pays, et qu'il méprise les costumes momentanément » locaux, pour ne s'arrêter qu'à ces usages généraux, qui » sont les mêmes dans tous les lieux et dans tous les tems. » Il doit penser qu'il consacre ses ouvrages à tous les peu-

» ples et à tous les siècles. » Le Brun fut embarrassé pour représenter héroïquement Louis XIV. Quel parti prit-il? Il le vêtit à la romaine, c'est-à-dire, avec la cotte d'arme, le cothurne, la cuirasse et le manteau; mais il conserva l'énorme perruque. On cria, et on crie encore avec raison, contre ce mélange qui, dit-on, embrouillera les antiquaires dans quelques mille ans. Que devait donc faire le peintre Le Brun? Il devait chercher le beau dans le vraisemblable, et devait faire comme a fait souvent avec succès et très-pittoresquement le célèbre Vander-Meulen, qui sut embellir, sans les défigurer, les ajustemens qu'il prenait sur la nature. Mais peut-on, dira-t-on, parvenir à embellir même des costumes ingrats? Eh! qui en doute? Cependant quel degré de beau est exigible, et jusqu'à quel point peut-on modifier le costume? Voilà la question. Un monument au centre d'une ville, est une leçon permanente et publique. Doit-on se contenter d'un caractère équivoque dans la beauté de ce monument? Doit-on placer, comme on le voit dans une ville d'Allemagne, le chapeau à trois cornes sur la tête de la statue équestre d'un souverain, licence ou choix permis et plausible peut-être sur une peinture de tabatière? Doit-on supprimer le chapeau, comme si le vent l'avait emporté? Doit-on le mettre à la main du prince, comme s'il saluait son monde? Tout cela est embarrassant.

Soyez donc embarrassés aussi, MM. les érudits, donneurs d'avis, qui n'aimez pas les sujets antiques, parce que vous ne vous figurez pas combien ils peuvent être beaux et utiles, ou que vous ne vous souvenez que des parodies qu'en font des peintres ignorans et sans dignité; soyez donc embarrassés, et n'allez pas d'un ton tranchant pres-

crire sans retenue aux peintres le cercle patriotique de l'histoire d'aujourd'hui. Réfléchissez, et vous tiendrez en considération l'accoutumance à ce ridicule costume moderne que nous aimons, dont nous nous faisons un besoin, que mille idées nous rendent cher, et qui nous laisse un certain goût général et une certaine habitude de sentir, de voir et de juger qui perce dans nos tableaux, même quand nous voulons les soumettre à un style déterminé et étranger au style de cette mode au sein de laquelle nous vivons.

Que conclure des observations précédentes? C'est que la théorie du beau est non-seulement le préservatif de l'influence pernicieuse de nos modes et de nos allures modernes, mais que la connaissance pratique des lois et des combinaisons du beau, est le seul moyen de modifier, de retrancher, s'il le faut, de voiler ou d'exposer d'une certaine façon les parties du costume que prescrivent les sujets de l'histoire moderne. A l'aide de cette théorie bien comprise, les effets de l'habitude sont sans préjudice pour l'artiste; il sera sensible aux laideurs des ajustemens, aux manières du geste; il discernera la cause optique et métaphysique de ces laideurs, ainsi que les changemens qu'il convient d'apporter, pour convertir en beau l'individuel sous le rapport de l'habillement, des attitudes et des accessoires; il fera voir l'homme de tous les tems à travers les vêtemens de l'homme d'une époque et d'un pays déterminé. Cette objection « il faut prendre » le costume du tems » l'inquiétera peu, et il s'appuiera sur les exemples artistiques des anciens qui à la beauté ont su subordonner des particularités de leurs mœurs. Enfin, pour nous rendre plus intelligibles et pour entrer

dans certaines leçons plus techniques, ajoutons que si nos habits, tels qu'ils sont représentés sur les enseignes des tailleurs, ressemblent à des habits de carton découpé, un habile peintre peut tirer un heureux parti de certains mouvemens que manifeste ce vêtement sur un corps souple, bien conformé et dans un heureux mouvement lui-même. Il y a mille façons d'ajuster, de varier, de retrousser, d'abandonner tel ou tel vêtement, et ces variétés concourent au beau, lorsqu'elles sont employées et combinées par une main habile. Les artistes ignorans qui calquent l'habit, la cravate, et sous le même aspect que le hasard les leur présentent, ne sont nullement justifiés par cette exactitude. Il s'agit avant tout de choisir, puis de représenter. La peinture est l'art des beaux choix bien rendus, et non l'art seulement des scrupuleuses imitations. Rubens et Giorgione retroussaient, brisaient, ajustaient un pan de vêtement, une manche, une collerette; un feutre même et ses panaches se pliaient sous la loi du beau, et, par cela seul, ils se distinguèrent d'une foule de pauvres peintres, esclaves ignorans du patron taillé sous leurs yeux. Rembrandt lui-même, en représentant la célèbre patrouille d'Amsterdam, n'a-t-il pas pris mille licences, tout en retraçant les mœurs et les habitudes de son tems? Pourquoi donc, au lieu de ne choisir, de n'adopter dans les vêtemens modernes que ce qu'ils ont de conforme au beau, à l'harmonie, à la décence et à la dignité de l'homme, adopterait-on sans retenue, et comme par prédilection, ce qu'ils offrent de trivial, de mesquin, d'ignoble ou de contraire à l'art? Je sais qu'il y a des artistes qui ont dépassé cette règle, la règle que nous prescrivons ici; mais ce sont des artistes qui, cherchant des embellisse-

mens, n'ont compris ni le beau optique, ni la convenance, ni le beau intellectuel. Rigaud et Largillières imaginèrent des altérations fantastiques dans les ajustemens de leurs personnages; ils composèrent par routine des manteaux flottans. On vit le velours et le satin éclater, reluire d'une manière bizarre sur leurs peintures. Aujourd'hui on jetera le manteau romain ou étrusque d'une Pallas sur l'uniforme d'un officier-général; on entreprendra des mélanges sans art, sans convenance, sans beauté. Pourquoi? Parce que le goût naturel ne suffit pas dans ces cas si difficiles, et qu'il faut que l'artiste opère selon le véritable principe de la beauté et selon les règles de son art.

La question relative aux costumes modernes a été abordée au chap. 139 du costume, et sera reprise au chap. 547 des vêtemens et du costume des portraits.

Quant à la question générale qui concerne le choix des sujets tirés de l'histoire moderne, elle a été traitée par M. Quatremère de Quincy, et lue à une séance publique de l'Institut. (Voy. le Moniteur. Mardi 26 avril 1825.)

CHAPITRE 154.

CONSIDÉRATIONS SUR LA LISTE DES PRINCIPAUX AUTEURS QUI ONT ÉCRIT SUR LE CHOIX DES SUJETS EN PEINTURE.

On trouve dans l'Encyclopédie, et dans une foule d'écrits sur la peinture, des réflexions plus ou moins étendues sur le choix des sujets favorables à cet art. Nous ne ferons pas de travail particulier pour signaler séparément ces

différentes observations, nous nous contenterons seulement d'extraire de notre catalogue et de citer ici les noms des auteurs qui ont traité spécialement cette question.

Caylus.	Mongez.
Garve.	Pelletier.
Grose.	Riedel.
Guizot.	Schelgel.
Jung.	Schiller.
Klotz.	Spence.
Kluber.	Sulzer.
Kœnig.	Winckelmann.
Lazzarini.	Viviani.
Masuccio.	Young.
Meiners.	Nos du catalogue 59, 143.

CHAPITRE 155.

DE LA BEAUTÉ OPTIQUE DANS LA DISPOSITION DU SUJET.

Nous voici arrivés à l'application qu'il faut faire des lois du beau optique aux lignes dans la composition; car ici je dois parler seulement des lignes, devant traiter ailleurs du beau optique considéré dans les masses de clair et de brun, dans les masses de couleurs et dans la touche. Il est vrai que, quand on compose, on s'occupe autant des masses de clair-obscur et de coloris que des lignes; mais dans la théorie, nous ne devons considérer l'art que par parties : ainsi, quoique les lignes puissent être envisagées comme masses, quant à l'ordre optique,

je n'en parlerai qu'en tant que de lignes constituant la disposition.

Pour bien comprendre la question du beau optique dans la disposition, il est indispensable de comprendre tout ce qui a été dit dans le chapitre de la théorie de la beauté. Je suppose donc que le lecteur s'est rendu familière cette théorie, et qu'ici il n'aura plus à la concevoir, mais seulement à en faire l'application.

Mais afin qu'on ne croie pas que ce qui va être dit sur ce point, ne soit autre chose qu'un système ou une fantaisie résultant d'un goût qui est particulier à l'auteur, ou bien ne soit que l'exposé d'une recette et d'une pratique routinière, je crois devoir prévenir que l'avantage le plus grand de cette théorie, c'est qu'au lieu de prescrire une seule et unique manière de disposer, d'imaginer, de combiner et d'exécuter, elle en permet mille. Par cette théorie se trouve donc déterminée la limite qu'on ne saurait franchir, sans tomber dans la laideur. Ainsi, je ne dirai pas : composez pyramidalement, bouchez les trous et craignez les vides, évitez les angles et les parallèles, recherchez les contrastes; je ne gêne point par ces préceptes contrarians et qui ne sont basés sur rien de fixe, mais je dis : cette combinaison, quelle qu'elle soit, ne doit point détruire l'unité; de quelque manière que vous disposiez, rapportez les lignes, les masses, la direction, la dimension, le volume des masses à l'unité; du reste composez comme vous le jugerez à propos. Je ne dis point : quand vous aurez présenté une figure de face, il faut qu'à côté vous en présentiez une vue de dos; je dis, si vous présentez deux figures qui offrent deux aspects égaux, vous détruisez l'unité, vous apportez un ordre qui partage en deux et la vue

et l'esprit, une combinaison enfin qui rend le spectateur indécis, et qui affaiblit par la duplicité et par la diffusion l'effet de votre ouvrage. Un tel précepte ne paralyse point le génie, il le fortifie au contraire, et lui donne une latitude qui le met à l'aise; il le détermine dans les irrésolutions qui proviennent de l'incertitude du goût et de la multitude des petites considérations; il l'augmente, l'assied et le rassure par des résultats qui le flattent, le remplissent de confiance et qui lui laissent toute sa verve pour animer et enrichir son ouvrage de ce feu qui caractérise tous les chefs-d'œuvre.

On a dit, et on objectera ici, que certains peintres voient en beau et d'autres en laid ; mais il faut bien s'entendre. Ceux qui voient en laid, ne sont-ils pas dans ce cas, parce qu'ils ignorent le but, la destination et les moyens optiques de la peinture, restant absorbés d'ailleurs dans l'imitation de l'individuel et dans les difficultés de la représentation ? Qui assurera donc qu'ils ne se sont pas livrés à ce goût pour la laideur par l'effet de l'abandon dans lequel le défaut de théorie pratique du beau les avait laissés ? Aussi les anciens, qui avaient tous cette théorie, ont-ils respecté et choisi unanimement, et malgré leurs inclinations particulières, la beauté dans leurs images. Le grand avantage de la théorie du beau, c'est donc que les objets qui semblent laids dans la nature, étant, à l'aide de cette théorie, considérés sous certains rapports optiques, peuvent se changer par le savoir du peintre en objets suffisamment beaux dans la représentation. Enfin, pour rendre beau optiquement un sujet, il faut absolument la règle qui fait discerner et atteindre ce beau possible, et cela, quoique la donnée optique de ce sujet soit sans beauté.

CHAPITRE 156.

THÉORIE DES MODERNES SUR LA BEAUTÉ DE DISPOSITION. — DE LA DISPOSITION PYRAMIDALE.

Comme il fallait dans les académies des préceptes, ou, pour mieux dire, des recettes dans l'art de composer, c'est-à-dire, selon le langage d'un certain tems, dans l'art d'agencer, de coordonner, de contraster, etc., et qu'on mettait beaucoup d'importance à ces recettes, on a imaginé tout ce qu'on a pu pour définir et démontrer ces préceptes; mais, comme ces préceptes ne partaient d'aucun principe fixe, ils ne purent être fixes eux-mêmes : au reste les voici à peu près tels qu'on les lit dans les écrits sur la peinture.

« Aucun membre ne doit former un angle droit, et il » ne faut pas que deux membres soient parallèles entr'eux. » Une main ne doit jamais se trouver exactement vis-à-vis » de l'autre, et c'est mal faire que de mettre deux extré- » mités sur une ligne perpendiculaire ou horizontale. Il » faut observer qu'aucune extrémité, soit tête, main ou » pied, ne puisse former une figure régulière, comme » triangle, carré, pentagone, etc.; que jamais il n'y ait » une égale distance entre deux membres, ni que les deux » bras ou les deux jambes d'une figure se trouvent dans » le même raccourci, et enfin qu'il n'y ait aucune répé- » tition dans la disposition des membres. Si, par exemple, » on fait voir la partie de dessus de la main droite, il faut » qu'on montre la paume de la main gauche.

» Toutes les fois que vous employez beaucoup de figures

» ou que vous vous réduisez à un petit nombre, qu'une
» partie du tableau ne paraisse point vide, dépeuplée et
» froide, tandis que l'autre, enrichie d'une infinité d'ob-
» jets, offre un champ trop rempli; mais faites que toute
» votre ordonnance convienne tellement que, si quelque
» corps s'élève dans un endroit, quelqu'autre le balance,
» en sorte que votre composition présente un juste équi-
» libre dans les différentes parties. Chaque groupe doit
» former une pyramide, et il faut en même tems que
» son relief ait autant que possible une forme ronde.
» Les principales masses doivent se trouver au milieu
» du groupe, et on doit chercher à mettre les moindres
» parties sur les bords ou extrémités, afin de donner plus
» de grâce et de légèreté au groupe. Si la composition
» générale décrit un demi-cercle, ou concave ou convexe,
» elle se développera mieux à l'œil du spectateur que si
» elle était tracée sur une ligne droite. — Par contraste,
» on entend en peinture la variété bien raisonnée de toutes
» les parties : si, par exemple, dans un groupe de trois
» figures, l'une se montre de face, l'autre de profil et la
» troisième par le dos, il y aura un bon contraste; ainsi
» chaque figure et chaque membre doit être un contraste
» avec les autres du même groupe, comme les différens
» groupes d'un tableau doivent contraster entr'eux, etc. »
Je finis par un mot de M. Watelet. Il est tiré de l'Encyclopédie, à l'article Arabesque. « Artistes, dit-il, qui par
» délassemens de travaux plus sérieux, vous exercez à
» composer des arabesques, que vos pinceaux, que les
» agencemens des parties souples et flexibles dont vous
» faites la charpente de vos ornemens, n'aient rien de
» forcé, que l'élégance et la grâce les disposent; il faut

» qu'en les voyant on imagine qu'un hasard, un vent
» léger, la plus naturelle industrie, celle d'un enfant, ont
» courbé, enlassé, guirlandé les jeunes branches des ar-
» brisseaux et les fleurs que vous employez. Moins on met
» d'efforts à former une couronne de roses, plus son con-
» tour est agréable; la peine laisse partout sa trace. »

Je demande donc à quoi servent de pareils conseils, puisqu'ils ne portent sur aucun principe déterminé. Aussi est-il bien évident que les peintres modernes n'ont jamais eu une idée nette de toutes les qualités essentielles à la disposition. On en sera encore convaincu, si l'on observe les changemens qui se trouvent dans les diverses répétitions que le même peintre a faites quelquefois de sa composition. Dans quelques-unes de ces variantes, il y a suppression d'un personnage entier ou d'un autre objet important, sans que le peintre ait pensé à rien établir ou substituer en compensation pour le rétablissement de l'harmonie. Raphaël, par exemple, qui a répété son tableau de la Madonna della Seggiola, qu'on voit à Florence, a supprimé le petit St Jean dans une répétition que l'on conserve à Madrid. Cette suppression a dû nécessairement produire dans ce tableau de forme ronde une toute autre disposition. Or, si tant de peintres modernes ôtent ou mettent à volonté une figure dans leur composition, cela prouve qu'ils ne tiennent à aucun principe sur ce point et qu'ils ne suivent que leur fantaisie, croyant que la peinture n'est qu'un art de vérité, et non un art de beauté; et à ce sujet on peut citer le mot d'Aristote, qui dit : « Que les parties soient tellement liées
» entr'elles, qu'une seule étant transportée ou retranchée,
» ce ne soit plus un tout ou le même tout, car ce qui peut être

» dans un tout ou n'y être pas, sans qu'il y paraisse, n'est » point partie de ce tout. (*Poet.* 8.) » Cependant David pensait tout autrement, et cela faute d'avoir saisi, quant à la disposition, la vraie théorie des anciens, ou, ce qui est la même chose, celle de la beauté. Il disait donc : « Je » veux que dans mes tableaux on puisse ôter une figure » sans gâter la disposition de l'ensemble. »

Au reste, mieux vaudrait encore que les peintres restassent sans règles à ce sujet, puisqu'ils conserveraient au moins chacun leur goût naturel, que de courir le risque de perdre tout à fait ce goût naturel, en adoptant inconsidérément toutes ces conventions de mode et d'académie qui donnent aux tableaux une physionomie maniérée et toujours la même. Les idées académiques sur les groupes, sur les contrastes, sur les agencemens, doivent donc, de toute nécessité, gâter l'organe des artistes, ainsi que l'organe du public qui contemple souvent ces peintures.

Il est à présumer que Raphaël dans ses derniers ouvrages abandonnait ses propres idées et les sacrifiait souvent à la manie d'imiter Michel-Ange et une certaine manière qui s'introduisait dans les arts. Son tableau de la Transfiguration, fait voir des arrangemens qui sont d'un imitateur d'autrui; de pareilles dispositions auraient été rejetées par Raphaël, si Michel-Ange n'eût jamais existé, et il faisait sûrement, pour les admettre, des efforts sur lui-même et une abnégation pénible de son goût. Son tableau de la Ste Famille (musée de Paris) fait voir, il est vrai, une émanation de l'ame de l'artiste; mais on y remarque encore un certain aspect qui est l'effet du mauvais goût introduit par le célèbre Michel-Ange.

Il eût donc mieux valu qu'on perpétuât la parité un

peu monotone des compositions symétriques des anciens peintres dits gothiques, car elle est infiniment préférable à ce faux raffinement et à ce fastueux arrangement qu'on remarque dans presque tous les tableaux des écoles qui ont paru jusqu'à la fin du 18e siècle, étalages qu'on cherche à faire revivre en France aujourd'hui.

Ainsi ce sont des règles naturelles qu'il faut et que je propose, et non des arrangemens de convention. Le peintre qui se croit le plus de goût sera toujours au-dessous de celui qui suivra ces règles naturelles, règles optiques qu'il faut retrouver dans la théorie des anciens et dans la philosophie de l'art.

La comparaison des Danseuses d'Herculanum avec les figures des Heures que Raphaël a peintes sur des fonds noirs à Villa Madama, en imitation de l'antique, est une démonstration de la nécessité de recourir à des règles sûres, pour produire des choses aussi agréables que les anciens : tout le goût de Raphaël ne suffisait donc pas. La disposition du tout, ce qui comprend la tournure des draperies des ajustemens et les lignes des membres, toute cette disposition, dis-je, est tellement inférieure en beauté et en charme à celle des Danseuses antiques, que, leur étant comparées, elles paraissent, on peut l'assurer, sans grâce et sans agrément. Quand même ces figures seraient d'un de ses élèves, cela ne prouverait rien ici, puisqu'elles ont dû être approuvées par le maître.

Il y a donc, outre le goût naturel, une méthode, une théorie qui améliore ce goût, qui familiarise avec la belle combinaison des parties entr'elles et avec le tout; en un mot, une théorie qui apprend l'art de bien disposer, indépendamment de l'art d'être vrai par l'action et par le ca-

ractère, théorie enfin sans laquelle le bon goût, qui est le sentiment du beau, ne saurait exister.

De la disposition pyramidale.

Disons un mot de la disposition pyramidale, sans rechercher ici quel est le peintre moderne qui en est l'inventeur.

S'il faut admettre comme une loi inviolable que les tableaux d'histoire doivent avoir beaucoup plus de base que de pointe, il faut condamner, comme tableaux monstrueux, de très-beaux ouvrages de Raphaël, et un grand nombre de ceux de Poussin, parmi lesquels les fameux tableaux des Sacremens; et il faut condamner surtout les compositions antiques qui ne sont presque jamais disposées pyramidalement. Je considère au contraire la disposition pyramidale, comme opposée à la beauté, en ce que la vue ne peut percevoir l'unité de l'ensemble, étant attirée indéfiniment en-delà de cette unité, en sorte que l'unité dans ce cas n'ayant point de limites, n'existe pas en effet.

Ceux qui ont fait un principe de la disposition pyramidale, n'ont pas vu que ce prétendu principe n'était qu'un résultat accidentel. En effet, quand ils recommandent la pyramide, ils ne prescrivent point l'espèce d'angle aigu ou obtus de cette pyramide. Il peut donc arriver qu'une disposition pyramidale, formant un angle très-obtus, ne s'éloigne point de l'unité de la ligne horizontale; de même que la disposition pyramidale, formant un angle très-aigu, ne s'éloigne point de l'unité d'une ligne verticale. Mais recommander la forme pyramidale sans en motiver le principe, c'est induire le peintre en erreur, en lui faisant

adopter la duplicité résultant d'une ligne verticale et d'une ligne horizontale, duplicité inévitable dans cette disposition pyramidale. Au surplus, ce prétendu principe n'est point autorisé par la nature. Quoiqu'un buste offre effectivement une base à partir des deux coudes jusqu'au sommet de la tête, là où serait le sommet de la pyramide ou de l'angle, cette forme ne pourrait être considérée que sous le rapport de la statique ou de la stabilité, et cette question concernerait plutôt la sculpture. Mais, outre que mille et mille statues antiques n'ont pas plus de base que de milieu, il y a beaucoup de portraits en pied de Vandick, de Tiziano, de Rubens, qui au contraire offrent plutôt la forme pyramidale renversée. Au reste, comme il y a des pyramides fort obtuses, on peut dire qu'il se trouve du pyramidal dans toutes les compositions qui ne sont pas tirées sur une horizontale régulière. En effet, pour peu qu'une figure ou un objet s'élève et sorte de cette ligne horizontale, il y a forme et disposition pyramidale. On a donc pris cette conséquence obligée et cette tendance au pyramidal pour une règle, par cela seulement que de toute nécessité cette forme, plus ou moins aiguë, se rencontre dans toutes les compositions. Les chapitres suivans démontreront combien ce système de disposition pyramidale est nul, et combien il est arbitraire, lorsqu'on l'oppose au principe antique et sacré de l'unité.

CHAPITRE 157.

THÉORIE DES ANCIENS SUR LA BEAUTÉ DE DISPOSITION.

C'est une chose frappante pour celui qui étudie les ouvrages des anciens, que l'art avec lequel ils pratiquaient la partie que l'on appelle disposition : et il se trouve pleinement prouvé qu'ils observaient unanimement pour cette partie de l'art des principes d'école si clairs et si bien sentis de tous les ouvriers, que l'on ne rencontre que très-peu d'exemples dans l'antique de fautes contre ces règles. Autre chose que le goût et le sentiment guidait ces hommes philosophes dans leurs compositions, et tous se rencontrèrent unis dans le cercle des mêmes lois, aucun ne s'égarant et ne ressemblant à un autre dans ses ouvrages.

Une question qu'on a souvent agitée, c'est de savoir si les peintres doivent prendre pour modèle la disposition de la sculpture antique. Les peintres, élèves des doctrines académiques, soutiennent que non : j'espère que toute personne qui aura compris notre théorie du beau, ne sera point embarrassée dans cette question. Mais il y a trois observations à faire à ce sujet. Premièrement, il y eut un tems où les anciens Grecs n'avaient point encore réduit en maximes complètes les questions relatives à la disposition. (Nous l'avons déjà dit dans l'histoire des styles primitifs de l'art antique.) Secondement, parmi les monumens de la sculpture antique, il y en a qui, faisant partie d'ornemens, ne doivent point être jugés isolément,

quant à la disposition qu'ils offrent dans cet isolement. Troisièmement enfin, beaucoup de peintures et de bas-reliefs antiques étant empruntés aux modèles classiques, il peut se faire que des copistes ignorans en aient altéré la disposition, en n'offrant que quelques portions isolées de célèbres originaux, ou en en répétant mal les espaces et les arrangemens. Reprenons ces trois idées.

Si l'on peut dire avec justesse que le principe de la disposition se trouve dans les monumens antiques en général, il faut convenir en même tems que ce principe n'est pas offert dans tous les bas-reliefs que nous connaissons. Il est utile de répéter que les bas-reliefs antiques, ayant été pour la plupart considérés comme des indications, comme des ornemens figurés, et, pour ainsi dire, consacrés, plutôt que comme des résultats de l'art libéral et complet de la sculpture, il est arrivé fréquemment qu'on a exécuté des bas-reliefs sans en combiner la disposition rigoureusement, ou, pour mieux dire, sans la combiner selon les lois rigoureuses du beau, la symétrie commandée pour ces espèces de décors servant de loi. Indépendamment de cette raison, plusieurs bas-reliefs, et on peut dire plusieurs peintures, ne sont souvent que des fragmens, en sorte que nous ne trouvons point dans ces portions de composition le principe qui probablement combinait la disposition optique du tout. Néanmoins ces exceptions, offertes par quelques anciens monumens, loin de prouver que le principe du beau n'est pas fixe et essentiel à l'art, et qu'il faut peut-être le négliger en faveur de la naïveté et du naturel sans apprêt, ces exceptions, dis-je, servent à faire remarquer les avantages avec lesquels s'offrent à la vue les bas-reliefs et les peintures où l'on a obéi à ce

principe ; elles servent aussi à mettre en évidence ce même principe. On trouve en effet un grand nombre de bas-reliefs parfaitement disposés dans lesquels l'unité est sentie et produit une belle variété. Dans ces bas-reliefs l'ordre brille au milieu d'une grande diversité, et la règle a embelli l'ouvrage sans affectation et sans blesser le naturel ou le vraisemblable. Enfin on doit regarder comme certain que dans tous les monumens en sculpture, peinture, etc., lorsque ces monumens sont uns, c'est-à-dire, composés de tout leur complément, la loi du beau a présidé à leur disposition; et cela est si évident que, dans les ouvrages des Romains, cet artifice est souvent plus apparent que déguisé. La vie, le mouvement, la chaleur qui anime leurs bas-reliefs, ferait croire cependant qu'ils tenaient peu compte de l'arrangement et des combinaisons optiques. Mais c'est ici le cas de citer ce que disait avec tant de justesse un moderne : « les ou-
» vrages des anciens, répétait-il, sont commencés avec
» flegme et terminés avec feu. »

Quant à l'observation que nous avons déjà faite que les bas-reliefs des anciens n'étaient pas toujours considérés par eux comme circonscrits dans un tout, mais souvent comme faisant partie de décorations générales d'une prolongation indéfinie, nous pouvons la vérifier aisément. En effet, nous voyons des frises antiques formant des décorations très-allongées ; et comme nous ne voyons plus ces frises en leur place, c'est-à-dire, placées sur les longues surfaces où elles étaient apposées avec harmonie et unité, il doit en résulter qu'elles fatiguent plus ou moins notre vue, laquelle ne se fixe pas avec le même plaisir sur un point particulier de ces bas-reliefs destinés aux visions

successives de ceux qui parcouraient ces temples ou ces salles dont elles décoraient le pourtour (ici je pourrais citer encore les vases grecs dits étrusques). Mais cet effet n'est qu'une preuve de plus de la sagesse des anciens, puisque c'est, parce qu'ils étaient forcés par des considérations tenant à un beau ou à une harmonie générale de convenance dans tout l'ouvrage, qu'ils ne remplissaient pas toujours les conditions de l'unité dans les parties composant l'ensemble de ces grandes décorations.

Si nous voulons retrouver et étudier les lois de la disposition dans les productions complètes et entières qui nous restent des anciens, considérons les médailles, les camées, les pierres gravées, etc., nous y lirons partout les mêmes préceptes, la même théorie. Certaines médailles même dont les revers ne nous offrent que des signes moins importans que des dieux ou des héros, sont embellies par les mêmes principes, et il n'en est pas une qui pèche contre la règle de l'unité dans la disposition; car l'unité de l'espace total étant déterminée, toutes les parties, toutes les lignes sont placées, arrangées avec un ordre, une méthode qui souvent échappe, il est vrai, à l'œil du spectateur (vu la variété et le déguisement de l'art, déguisement dont les Grecs surtout étaient très-jaloux), mais qui se fera reconnaître de tous ceux qui voudront admettre le principe que je propose ici (l'unité), comme ayant été constamment celui des écoles de l'antiquité. Je puis placer ici une remarque ou une réfutation de certaines objections faites contre la disposition des bas-reliefs antiques, considérés comme modèles à consulter par les peintres. Ce n'est pas précisément par la nature restreinte de ses moyens que la sculpture en bas-relief représente

souvent les sujets sur une seule ligne en longueur, c'est surtout pour la facilité de la perception et la beauté de la disposition. En effet, les modernes, en ajoutant un 2e, un 3e et un 4e plan sur leurs bas-reliefs, ont déplu davantage par le mauvais effet de cette confusion que par l'effet limité de la matière qui se refuse à ces représentations.

Quant aux peintures, il faut savoir que parmi tant de morceaux trouvés à Portici, Pompéia, Stabia, etc., il y en a qui sont exécutés par des copistes inhabiles qui souvent ont ignoré l'art de composer ou de disposer de nouveau avec unité les figures ou les groupes qu'ils empruntaient à des originaux archétypes. Cependant on en retrouve un grand nombre qui, ayant été répétés exactement, quant à la primitive disposition, nous offrent des modèles excellens en cette partie importante de l'art. Concluons que le principe des artistes de l'antiquité en fait de disposition était l'unité, et que leurs monumens, par cela même, seront toujours d'excellens modèles.

CHAPITRE 158.

DU DEGRÉ DE BEAU OPTIQUE SELON LES SUJETS.—PEUT-ON DIRE QUE LE BEAU OPTIQUE EMBELLIT UN SUJET QUI MANQUE DE BEAUTÉ POUR L'ESPRIT?

Je suppose avant tout que le beau pour l'esprit a déterminé le mode et le degré de variété convenables dans les lignes, et qu'il ne s'agit plus que de faire rentrer ces lignes dans la loi du beau optique, afin de plaire à la vue et d'obtenir ce beau.

Ici se présentera peut-être à l'esprit un doute qu'il est nécessaire d'éclaircir : cette question est assez délicate. Doit-on donner indistinctement à tous les sujets le même degré de beauté, et ne semble-t-il pas que le plus haut degré de beau doive être reservé pour les sujets du plus haut choix, tandis que, pour les sujets inférieurs ou vulgaires, on est dispensé d'offrir ce même degré de beauté ?

Je ne crois pas qu'on puisse avancer que dans les sujets héroïques seuls ou divins on soit tenu à des combinaisons d'un grand choix dans la disposition, tandis que dans les sujets purement historiques on ne serait pas tenu à remplir ces mêmes conditions relevées du beau. Ici la théorie vient fixer et éclaircir les incertitudes. Ce raisonnement trop vague pourrait conduire premièrement à négliger, à mépriser le beau choix de disposition dans certains sujets subalternes ; or rien ne peut motiver ce mépris. Secondement, ce raisonnement pourrait limiter l'idée qu'on doit se faire de la haute beauté dans les sujets du premier ordre, et cela par comparaison avec les sujets inférieurs auxquels on se serait accoutumé à donner peu de beauté. N'est-il pas bien plus simple d'ouvrir le livre de la théorie et de dire : chaque sujet doit avoir son mode, et par conséquent son caractère déterminé. Or il faut par la disposition des objets rentrer dans ce mode ; ainsi la plus grande simplicité et un certain arrangement particulier peuvent convenir aux sujets divins et graves. Dans d'autres sujets le nombre et la nature des objets, et même leur place naturelle dans la scène ou le site, autorisent à moins de gravité dans le style ; il s'y trouvera donc moins de simplicité, etc., etc. Mais cela ne dispense point de l'arrangement optiquement beau, exigé par la peinture

dans toute espèce de production d'art, en sorte que, si, pour se justifier de ce qu'on a disposé sans beauté, on dit que le sujet ne le comportait pas, c'est une excuse inadmissible et qui souvent n'est pas de bonne foi. Il ne faut pas confondre absence de beau avec convenance dans les élémens du beau. Voilà pourquoi on dit qu'une chose est dans son genre aussi belle qu'une autre d'un genre différent. Ainsi il y a des caractères dans la beauté, et ce sont ces caractères qui ne doivent pas être les mêmes dans toutes les espèces de beauté. Je conclus qu'il ne faut pas dire qu'un sujet ordinaire doit être traité sans beauté, parce qu'on réserve le beau pour les sujets plus relevés.

Peut-on dire que le beau optique embellit un sujet qui manque de beauté pour l'esprit?

Si les spectacles dont le peintre récrée la vue, sont composés d'objets, qui, susceptibles de beauté morale, en sont cependant dénués dans le tableau, il faut convenir que, le manque d'interêt moral se faisant sentir, la beauté optique du spectacle ne saurait nous dédommager et nous empêcher de mésestimer l'artiste. Le beau optique seul n'est en effet complètement satisfaisant dans l'art que lorsque le sujet n'est pas susceptible d'une autre beauté morale que celle qui est offerte par le tableau. Mais, si le sujet intéresse beaucoup l'esprit et charme beaucoup les yeux, il devient doublement intéressant. Ainsi le spectateur qui n'a pas exigé l'intérêt moral dans les sujets susceptibles seulement de beauté ou d'intérêt optique, exige toujours l'intérêt ou le beau optique, même dans les sujets moralement intéressans. Cela prouve que le sujet doit toujours intéresser optiquement,

quelque grand que soit son intérêt moral. Au reste cette observation est conforme à la définition que nous avons donnée de la peinture. Cependant il était essentiel de fixer les idées sur cette espèce de difficulté.

Passons aux questions optiques de la disposition considérée comme devant être belle, c'est-à-dire, comme devant ou plaire et charmer le regard.

CHAPITRE 159.

DE LA LIGNE DOMINANTE DE TOUT LE TABLEAU, OU DE SON ENCADREMENT CONSIDÉRÉ SOUS LE RAPPORT DE L'UNITÉ DE DIRECTION DES LIGNES.

Le tableau ou la bordure doit offrir une ligne déterminée dans sa direction, c'est-à-dire que cette ligne doit être ou horizontale, ou verticale, et donner une forme ou carrée, ou ronde, ou elliptique. Or c'est la nature de la ligne dominante de la composition qui doit déterminer cette ligne dominante du tableau ou, ce qui est la même chose, de la bordure. En effet, si la composition est étendue en largeur, le cadre doit avoir le même caractère; car dans ce cas, si l'on étendait ce cadre en hauteur, tout ce qui serait au-dessus de la composition serait de trop, et sortirait par conséquent de l'unité ou de cette ligne dominante en largeur. Dans l'autre supposition, c'est-à-dire, si la composition est étendue en hauteur, le cadre doit avoir ce même caractère et être étendu en hauteur; car, dans ce cas, si on l'étendait en largeur, tout ce qui serait en-deçà et en-delà, à gauche et à droite de la composition

qui est en hauteur, serait de trop et sortirait de la ligne verticale. (Voy. la figure 2, qui offre une composition horizontale dans un cadre vertical discordant, et la fig. 3, où la composition est verticale dans un cadre horizontal et impropre. Voy. aussi les fig. 4 et 5, où la forme du cadre est bonne, étant conforme à la disposition de l'objet ou de la composition.)

Il y a aussi des cas où la forme du tableau ou du cadre ne doit être ni large ni haute, et ces cas ont lieu quand la composition n'offre elle-même ni l'une ni l'autre de ces deux unités ou caractères de lignes, c'est-à-dire, quand il y a dans le tableau une disposition qui est elle-même autant horizontale que verticale, disposition, ainsi que nous le verrons, peu conforme à la beauté, et qui ne peut être motivée que par la nature du sujet et des objets. (Voyez, entr'autres, l'exemple offert par la fig. 6.)

De plus, si la composition est elliptique et tendant à l'oval allongé, tel que l'objet indiqué à la fig. 7, non-seulement il conviendra, pour cette composition, d'employer une bordure dont les angles soient arrondis, mais une bordure elliptique elle-même conviendra davantage. Si au contraire l'objet est rond, une bordure ronde concordera avec cette forme. (Voyez, pour ce cas, la fig. 8.) Le contraire produira évidemment une discordance et un certain degré de laideur. (Voyez la fig. 9, où un objet d'une forme ovale très-alongée, est maladroitement enfermé dans une bordure ronde, et la fig. 10, où un objet rond est circonscrit par une bordure ovale.) Quant aux bordures festonnées et sans direction déterminée de lignes, ainsi qu'on en faisait encore au commencement du 18e siècle, il est évident qu'elles n'expriment rien optique-

ment, qu'elles n'ont ni unité ni beauté (voy. la fig. 11), et qu'elles sont vicieuses par cela même qu'elles sont sans caractère et ne favorisent point la disposition du sujet. La mode barbare a pu seule les introduire partout, ainsi qu'on le voit encore dans les vieux appartemens. Je dis partout, afin de faire remarquer que, si on a adopté ces bordures comme portant un caractère de magnificence et de recherche, elles sont choquantes lorsqu'elles doivent décorer des lieux simples et sans opulence. Au reste, comment a-t-on pu espérer produire de la richesse là où il y a confusion et absence de beauté?

Remarquons encore que, si un portrait-buste donne une ligne ou une silhouette ovale ou ronde, l'angle que fera le bras vertical avec une bordure carrée sera désagréable. Aussi cherche-t-on en général à dissimuler, à éteindre cette ligne par l'obscurcissement du ton, ou bien à la faire disparaître en arrondissant les angles du tableau, ce qui lui donne une forme ovale. Beaucoup de portraits-bustes de Vandyck ou d'autres, sont ainsi elliptiques. Les peintres plus modernes ont quelquefois rempli les coins du cadre par de la dorure, et cela dans cette fin. Quand la forme générale d'un buste tend à l'ovale, et que par l'effet des deux coudes la forme tend cependant au carré, on emploira avec succès une bordure ovale, parce que, en cachant une partie de ces coudes, cette bordure arrondie produira une combinaison qui améliorera aussitôt la disposition.

On imagina, vers le milieu du 18e siècle, de faire des bordures entièrement ovales, et beaucoup de portraits y gagnèrent. Mais ces bordures étaient des décorations qui se trouvaient être en harmonie avec les formes arrondies

des meubles, des lambris, des ornemens d'alors, et on les supportait volontiers. Mais depuis le retour du goût pour les lignes simples et droites, on a rejeté les bordures ovales. Pourquoi ? Parce qu'elles sortiraient de l'unité de décoration composée de ces lignes simples et droites. Cependant, comme on peut conserver la forme ovale du tableau et la forme carrée de la bordure, de pareils tableaux et de pareilles bordures à angles arrondis en dedans, ne sont pas rares aujourd'hui.

Nous avons dit que la composition devait se présenter sous une ligne déterminée et dominante : ajoutons donc que, si dans un cadre horizontal, on place un certain nombre de figures ou objets verticaux, cette série n'en concourra pas moins à la ligne horizontale. Mais on reconnaîtra qu'il convient que certaines lignes de ce tout rentrent plus ou moins dans cette ligne horizontale. On en peut dire autant de la ligne verticale du cadre dans lequel se trouveraient plusieurs lignes d'objets horizontaux. (Voy. la fig. 12 pour le premier cas, et la fig. 13 pour le second.) Aussi rentre-t-on naturellement et par sentiment dans la ligne dominante du tableau ou de la bordure.

On a esquissé quelques montagnes pointues dans la planche 13, et dans la planche 12 quelques montagnes et des arbres qui offrent une direction horizontale, et cela dans l'intention de ramener à l'unité l'une et l'autre composition. Il est entendu que dans ces deux exemples, les objets, bien que différens par leur direction particulière de la direction de toute la disposition générale, ne disputent pas avec cette disposition.

Plaçons ici une réflexion. Ce qui fait que dans la nature le beau est difficile à percevoir, c'est qu'il n'est pas cir-

conscrit ordinairement dans une étendue ou une limite déterminée, en sorte qu'un peintre qui ne verrait jamais la nature qu'à travers des bordures de diverses proportions, trouverait bien plus de tableaux ou de compositions à adopter, que s'il cherchait des compositions sans ces limites ou cette circonscription déterminée par une bordure. Il faut donc bien se mettre dans l'idée que tout tableau finit et commence au cadre, et non en-deçà ou en-delà. C'est dans le cadre qu'est le tout, et au cadre finissent les rapports. Aussi est-ce un conseil très-utile à donner aux peintres que de leur dire de porter toujours sur eux un petit cadre susceptible de se déformer à volonté, et de les engager à ne jamais considérer autrement que par cette ouverture ou bordure déterminée, les objets de la nature qu'ils cherchent à adopter pour leurs compositions.

CHAPITRE 160.

DE LA DISPOSITION RELATIVEMENT A L'UNITÉ DE DIRECTION DES LIGNES DES OBJETS REPRÉSENTÉS.

La ligne de la composition étant rendue dominante d'abord par sa disposition générale, et en particulier par le caractère de direction de la ligne de l'objet principal, aucune autre ligne ne doit disputer avec elle en direction, mais bien produire seulement une opposition qui apporte dans le tout une certaine variété. (Au chap. de la beauté, nous avons déjà exposé ce principe.)

Une figure ou tout autre objet de la composition disputera avec la ligne dominante et apportera une duplicité d'u-

nité, quant à la direction, si, étant elle-même presqu'aussi apparente par sa grandeur que cette ligne dominante, elle a aussi la même direction qu'elle, ou si, étant presqu'aussi grande, elle a une direction trop opposée ; c'est ainsi, pour ce qui est du premier cas, que l'objet *B* de la fig. 14 apporte une ligne semblable en direction et presqu'en grandeur à l'objet *A* de la même figure, et détruit par conséquent l'unité par cette similitude de direction. Et, pour ce qui est du second cas, nous voyons à la fig. 15 que l'objet *B* apporte aussi une duplicité de direction par son extrême opposition avec l'objet *A* qui est vertical.

C'est ainsi encore que l'édifice représenté dans la fig. 16 étant composé d'une ligne horizontale dominante donnée par le corps du bâtiment, plus d'une ligne verticale donnée par le dôme, offre une duplicité choquante par cette direction double et opposée des lignes. Et remarquez qu'ayant encadré cet édifice dans une bordure circulaire, on a rendu plus sensible la difformité; car dans une bordure verticale, la ligne verticale du dôme eût pu devenir ligne dominante, tandis que c'eût été la ligne horizontale du bâtiment qui eût pu devenir dominante, si l'on eût encadré cette disposition générale dans une bordure horizontale.

Supposons, pour rendre encore sensible cette démonstration, une statue dont la ligne dominante est verticale, et qui cependant, par ses deux bras, offre une ligne à peu près horizontale (voy. la fig. 17). Cette deuxième ligne dominante dans le tout sera d'autant plus ou d'autant moins sensible, et corrompra plus ou moins l'unité, selon que la longueur de la ligne verticale sera plus ou moins grande et dominante par rapport à cette seconde ligne

disputante. Ainsi donc, si dans cet exemple au lieu de représenter et d'offrir toute la figure, on n'en offrait que la moitié jusqu'aux genoux (voy. la fig. 18), la ligne verticale étant ainsi diminuée, il en résulterait que la ligne horizontale donnée par les bras triompherait davantage et détruirait bien plus évidemment l'unité. Ceci servira d'avertissement à ceux qui, ne considérant jamais le tout ensemble, représentent des fragmens, changeant ainsi les rapports, et rendent par conséquent laid ce qui était beau dans son entier.

Voici encore deux exemples sur cette question. Les figures 19 et 20 font voir chacune un cavalier, dont l'un est droit, corps et jambes, sur son cheval galopant, et l'autre au contraire un peu incliné et laissant flotter horizontalement son manteau. Le premier a de plus en main une pique verticale et un bonnet surmonté d'un plumet vertical aussi. Il ne faut pas un organe bien exercé pour sentir la grâce de l'un et la roideur choquante de l'autre. Les écuyers du 18e siècle portaient le corps droit et vertical, mais leurs jambes étaient pliées sous leurs cuisses; aujourd'hui nos élégans ont le corps voûté, la cuisse et la jambe droites verticales et tout d'une pièce. Les Grecs, répétons-le, les Grecs seuls ont connu la grâce, la convenance et le naturel.

Nous verrons tout à l'heure que si cette ligne disputante ici de direction, est d'ailleurs égale à l'autre en grandeur, il en résultera encore plus de laideur.

Maintenant voici un autre cas. Si nous supposons verticale ou horizontale la ligne dominante de toute la composition, l'introduction qu'on ferait d'une ligne oblique ou transversale dans le tout y apporterait une espèce de

seconde unité (voy. la fig. 21 qui fait voir une ligne située obliquement au milieu de lignes verticales). Mais si cette ligne oblique eût été de faible dimension ou peu apparente, elle n'eût fait que mieux caractériser l'espèce verticale de la ligne dominante. Tâchons de nous rendre plus intelligibles par une comparaison empruntée au coloris. Une couleur différente de la couleur dominante doit servir seulement à caractériser celle-ci et non à disputer avec son caractère : c'est ainsi qu'une couleur altérée, mais de l'espèce de la dominante, suffira pour faire paraître cette couleur plus belle et plus dominante; aussi des rouges salis font-ils paraître plus beau le rouge principal. De même toute couleur semblable à la dominante doit être inégale et moindre en volume et en intensité, pour ne pas apporter une seconde unité.

Dans la Mort de Méléagre, bas-relief (voy. l'Admiranda), l'unité de la ligne est horizontale, et par le cadre et par la figure couchée de Méléagre; aussi les Parques y sont-elles un hors-d'œuvre, parce qu'elles apportent des lignes verticales trop dominantes par leur nombre et leur grandeur : et si elles choquent peu dans ce sarcophage, c'est que toute la composition est fort étendue sur une ligne horizontale; je n'admettrais donc pour un tableau que les figures que je viens de citer.

Dans le Testament d'Eudamidas de Poussin, la fille semble sortir de l'unité, en ce qu'elle est excentrique; et le médecin, ainsi que la mère et le scribe, dispute un peu avec la figure du malade horizontalement couché : cela a lieu, bien que ces figures soient utiles à la disposition, comme opposition. Aussi avons-nous déjà dit que les oppositions ne devaient jamais affaiblir l'unité dominante.

Je ne crains pas, comme on voit, de faire porter mes observations critiques sur les morceaux les plus estimés. En effet, j'ai toujours pensé, au sujet de ce beau tableau de Poussin, que, s'il n'avait pas tout l'aspect d'une peinture antique, c'est parce que sa disposition péchait en quelques points. En optique, comme en poésie, si vous changez les rapports, si vous faites deux héros, deux unités, il faut aussi faire deux ames et deux vues au spectateur.

Le groupe de Castor et Pollux, fig. 22, est dans ce cas; cependant l'une de ces deux figures est principale et plus visible, car l'autre baisse la tête et le corps : néanmoins sans la compensation que la mythologie vient faire sur l'esprit, puisqu'elle exige dans ce sujet deux jumeaux, on blâmerait cette disposition dans laquelle l'unité paraît divisée.

Dans l'image des trois Grâces, les sculpteurs anciens ont tâché de nous en présenter toujours une qui paraisse principale optiquement. Toutefois les groupes de Bacchus appuyé sur un jeune faune (voy. la fig. 23), de Niobé pressant sa jeune fille éperdue, et tant d'autres, offrent une véritable unité. Dans la Ste Cécile de Raphaël, il y a quelques figures de trop. Dans le tableau si précieux de Ste Anne, par Léonard (musée de Paris), la Vierge n'est pas assez dominante sur Ste Anne, ou bien celle-ci sur la Vierge. Si donc ces tableaux plaisent, malgré les imperfections dans la disposition, c'est par l'effet des compensations, c'est par d'autres qualités ou conditions de l'art.

J'aurais pu emprunter d'autres exemples dans les peintures d'Herculanum et dans d'autres collections d'antiques gravées; mais je laisse aux artistes studieux à multiplier ces applications.

On peut rappeler ici la légèreté et les préventions de Cochin, lorsqu'il dessinait de mémoire ces tableaux trouvés à Herculanum. Je suis sûr qu'il n'était guère embarrassé pour placer un peu plus d'un côté ou d'un autre, un peu plus haut ou un peu plus bas, un peu plus verticalement ou obliquement, ces lignes qu'il prétendait répéter. Ces morceaux devaient cependant passer ensuite sous sa critique tranchante.

Nous comprenons maintenant pourquoi Dufrenoy, Léonard de Vinci et autres, ont voulu que les membres n'offrissent jamais des lignes parallèles, et nous pouvons maintenant donner raison de ce principe : c'est donc 1° parce que des lignes parallèles n'offrent point l'unité, qualité essentielle de la beauté; 2° parce que, quand les lignes sont variées, elles se rendent plus apparentes réciproquement. Or en peinture, nous l'avons déjà dit, la facilité ou la clarté avec laquelle on perçoit les objets, sont des qualités très-importantes, surtout lorsqu'il s'agit de figures, et que ces objets sont des membres essentiels dont la situation détermine soit des passions, soit des caractères.

CHAPITRE 161.

DE LA DISPOSITION RELATIVEMENT A L'UNITÉ DANS LES GRANDEURS DES LIGNES DES OBJETS.

Si deux objets principaux du tableau offrent chacun une ligne égale en grandeur, il n'y aura pas unité, mais duplicité en ce point. Une de ces deux lignes principales doit donc être subordonnée à l'autre. C'est ainsi que les

poètes ne doivent jamais introduire deux acteurs également importans; c'est ainsi que dans l'exemple donné par la figure 22, et représentant les Dioscures, et dans l'exemple donné par la fig. 14, on remarque la duplicité de lignes : mais dans la fig. 23, l'unité dans la grandeur des lignes est bien déterminée.

Cette loi peut par conséquent s'appliquer à deux groupes principaux qui, dans un tableau, disputeraient ensemble également par leur volume ou leur importance [1].

Cependant, pourra-t-on demander, de combien doit être diminuée ou différenciée une des deux lignes? La réponse se trouverait dans un calcul de proportions géométriques relatives au plus ou au moins de dissemblance, s'il ne s'agissait effectivement que de deux lignes n'exprimant rien autre chose que des lignes. Mais ici il s'agit d'un tableau représentant des personnages obligés. Si donc cette figure ou ce second objet, considéré comme ligne, est diminué et par l'intérêt moindre qu'il inspire, et par le volume de ses masses de clair et d'obscur, et aussi par sa couleur qu'on aura subordonnée : dans ce cas, bien qu'une seconde ligne égale en grandeur la principale, la laideur sera atténuée. Ainsi, deux lignes étant géométriquement aussi grandes l'une que l'autre, on peut en rendre une moindre, quant à la sensation, en la composant d'une partie d'obscur très-grande par rapport à l'autre, ce qui rétablira un peu l'unité sur la dominante,

[1] C'est en vain que l'auteur de l'histoire de Raphaël cherche à justifier ce grand peintre du défaut de duplicité dans le tableau de la Transfiguration; ce défaut est évident pour tout le monde, et ce ne sera jamais que par l'effet du parti pris de tout vanter, de tout recommander comme type, dans les ouvrages de Raphaël, qu'on entreprendra de nier à ce sujet l'improbation de tant d'observateurs désintéressés.

ou, si l'on veut dire autrement, la variété dans l'une et l'autre. Cet effet, cet expédient ou cette compensation s'obtient aussi, comme on le verra, par un arrangement dans les masses coloriées. Aussi ai-je dit qu'en sculpture il était plus difficile de déguiser l'égalité de grandeur de deux lignes, puisqu'elles resteraient toutes les deux blanches. Le clair-obscur et la teinte de quelques draperies peuvent seules procurer cette faible variété.

Maintenant on demandera si, au sujet des lignes subalternes et moins grandes, il faut observer dans les tableaux le même principe. Je répondrai : oui, dans le cas qu'on ne soit pas lié par l'imitation d'objets qu'il n'est pas permis de changer à son gré. Ainsi dans la figure humaine, par exemple, l'obligation de faire expressif, naturel de mouvement, etc., etc., force à conserver et à répéter certaines lignes vraies, car on ne peut pas exiger que le beau soit toujours associé au vrai, au degré que l'œil exigerait; il faut donc conserver ces lignes. Cependant l'artiste qui est bien pénétré de la théorie du beau, sait peser dans son jugement s'il vaut mieux renoncer à certains choix contraires au beau optique, et s'il est nécessaire de déguiser l'aspect de certaines lignes subalternes et semblables, quoique naturelles, ou enfin s'il doit même modifier le mouvement et la pose de ses figures. Dans tous les cas, il saura comment et dans quel calcul il agit.

On voit qu'il peut arriver que deux lignes, quoique subalternes et du second ordre, quant à leur dimension, et qui sont exactement toutes les deux de même grandeur, choquent la vue, bien qu'elles soient subalternes : et elles la choqueraient d'autant plus, qu'indépendamment de cela elles seraient toutes les deux dans la même direction,

laquelle de plus serait opposée à la direction de la ligne dominante. Ce mauvais effet ou cette espèce de laideur aura lieu, malgré l'avantage et la nécessité des oppositions, nécessité qui autorise à introduire ces lignes. Et, pour ce qui est du principe des oppositions, disons que, si deux lignes ne doivent pas être de semblable grandeur, il n'en faut pas conclure qu'il doit y en avoir une très-grande et une très-petite, car l'unité serait détruite par ce contraste, les petites apportant une seconde unité d'une espèce toute différente, ce qui produirait deux spectacles dans le tout.

Dans le Thésée, peinture d'Herculanum, la figure héroïque paraît très-grande, parce que les jeunes Athéniens sont de petite stature comparativement à celle de leur libérateur. Cependant, si ces figures offraient des lignes plus petites encore, il y aurait, comme on dit vulgairement, disproportion, et l'image tiendrait du comique, comme dans la représentation de Guliver et des Lilliputiens; ainsi la théorie du beau comprend en même tems la question des oppositions, et on doit se rappeler que, si le contraste ou l'opposition contribue à caractériser l'unité (et dans ce cas-ci il s'agit de l'unité de grandeur de la ligne dominante), ce contraste, dis-je, ne doit pas être tel qu'il compose lui-même par son extrême différence une unité d'une autre espèce qui apporterait la duplicité.

Quand non-seulement il ne se trouve pas dans un tout optique une ligne dominante en grandeur, mais quand plusieurs lignes de ce tout sont dominantes et égales, il ne peut pas manquer d'y avoir confusion, absence de caractère, et l'ouvrage ne paraît pas débrouillé de loin. Les

peintres qui ont une idée fausse de ce qu'ils appellent groupe ou grouper, tombent tous les jours dans ce défaut.

La fig. 24, prise d'une statue d'une des églises de Paris [1], nous servira d'exemple. Les bras, les jambes et le torse de cette figure assise, sont optiquement de la même grandeur; aussi de loin cette figure n'offre qu'un paquet, et on ne sait ce qu'on voit. Elle ne donne de loin aucune idée de la ligne simple de la figure humaine.

Mille applications de ce point de la théorie du beau peuvent être faites, et l'on reconnaîtra qu'en s'y conformant, comme en se conformant aussi aux autres règles du beau optique, on rencontre ce prétendu je ne sais quoi, indéfinissable à ce qu'on dit, parce qu'on n'a pas su trouver la cause du plaisir qu'il produit.

Mais poursuivons et appliquons aussi cette règle à la forme qui résulte des lignes de circonscription ou des contours. Si donc dans une figure assise, où la ligne courbe est la dominante, la forme de la silhouette est très-ondulée ou composée de petites courbes les unes sur les autres, il ne faudrait pas, l'unité de cette forme ondulée étant ainsi déterminée, introduire dans le tableau une autre ligne droite et unie trop remarquable, car elle sortirait de l'unité en disputant avec la première (voy. la fig. 25). De même, si la forme ou la ligne dominante offre des angles sensibles, il ne faudrait pas introduire dans cette espèce de composition une grande forme courbe et très-adoucie (voy., pour cet autre cas, la fig. 26). Ainsi la même observation a lieu pour les cas inverses, c'est-à-dire que, si c'est la ligne droite et aiguë qui est dominante, une ligne ondulée et principale serait vicieuse, et que, si

[1] A Saint-Roch.

c'est la ligne ou forme arrondie qui est la dominante, la ligne roide et anguleuse serait vicieuse de même.

Au reste cette observation, qui s'applique surtout à la figure humaine, peut s'appliquer aussi aux paysages, aux vagues de la mer et à beaucoup d'autres objets dont les lignes ont une ondulation ou une aspérité sensible.

CHAPITRE 162.

DE LA DISPOSITION RELATIVEMENT A L'UNITÉ DANS LES ÉCARTEMENS OU LES DISTANCES RESPECTIVES DES MASSES OU DES LIGNES DES OBJETS.

Si une ligne est située fort loin du centre d'un tout que nous considérons ici comme ligne, elle offrira une duplicité ou une seconde unité, à moins qu'une autre ligne, ou moindre ou plus grande, ne soit aussi (mais à l'opposé, plus haut ou plus bas) située à peu près pareillement écartée du centre. S'il arrivait en effet qu'un des côtés du tout fût sans lignes excédentes et écartées, et que l'autre côté au contraire fût chargé de lignes écartées et excédentes, il n'y aurait pas, comme on a dit, équilibre dans la composition, et, quoique cette condition semble se rapporter surtout à la statique ou à la pondération de la matière en sculpture, cette loi n'en est pas moins rigoureuse et essentielle, optiquement parlant; ainsi supposons une figure de Minerve posée debout et vue de face (fig. 28); si le côté gauche, par exemple, offre une ligne droite et sans masses excédentes, et que du côté droit le bras soit très-étendu et que la main tienne une pique, il

n'y aura pas équilibre par l'effet de ce défaut, l'un et l'autre côté ayant chacun une unité disputante ; et il faudrait pour rétablir cet équilibre, ou que le côté droit fût sans lignes excédentes, ou que l'autre côté offrît aussi quelques lignes excédentes (voy. les fig. 27 et 30). C'est pour cela que dans d'autres statues antiques de Minerve (voy. la fig. 29), les anciens ont placé à l'opposite de la main armée d'une pique, soit le serpent enroulé, soit le bouclier ou tout autre objet situé en bas et excédent.

De même dans les figures seules, ramassées, groupées et offrant des lignes concentriques, si une ligne offre une direction excentrique, c'est-à-dire, très-différente des autres, et par conséquent difficile à percevoir à cause de sa direction fugace, il n'y aura pas lieu en ce point à la beauté optique : on peut appliquer ces cas aux Nymphes, ou Vénus qu'on appelle Accroupies (voy. la fig. 30). Mais je parle de figures seules et isolées, car dans des tableaux ou des bas-reliefs multiples, souvent une figure n'est plus un tout, mais une partie qu'on ne saurait désunir de ce tout, et on ne doit pas l'isoler et la détacher pour juger si elle offre seule l'unité ; néanmoins on ne peut nier que l'esprit ne sépare et n'isole volontiers les figures, et qu'il ne faille que ces figures soient belles autant que possible, abstraction faite de leurs rapports avec les parties voisines auxquelles elles sont liées.

Si donc on voulait supposer que la figure 30 représentât Suzanne au bain, et que près de sa main gauche fût placée une tête de vieillard, et de plus un poing saisissant le bras allongé de Suzanne, dès-lors l'idée d'un groupe étendu se présentant à l'esprit, ainsi que l'idée d'une unité circonscrite dans un tout plus étendu, il résulterait que

l'idée de la laideur n'affecterait plus l'esprit, et que le sentiment optique d'une laide disposition n'affecterait plus la vue.

Ajoutons aussi, pour en revenir à l'observation précédente, que, si au lieu de ce bras allongé qui sort de l'unité, on le pliait pour le grouper sur la tête, la beauté dès-lors serait restituée dans la disposition. Ceci peut être encore sensiblement expliqué par la figure 27, qu'on peut supposer être un Bacchus tenant une grappe de raisin de la main droite, ou repliant sur sa tête ce même bras droit.

Cette théorie de l'écartement des lignes est facilement applicable à la disposition d'un grand nombre de figures et à plusieurs groupes. En effet, n'a-t-on pas dit que, quand un côté de la composition est chargé, il ne fallait pas que l'autre restât nu ? C'est ce que prescrit plus clairement notre théorie. Car, si on dispose quelques objets du côté qui était nu, on rétablira l'unité dans les écartemens, et de là résultera l'équilibre, et par conséquent la beauté.

On comprend aussi que les objets ne doivent pas être écartés à la même distance les uns que les autres, puisqu'il en résulterait duplicité, triplicité, etc., si deux, trois, etc., de ces écartemens étaient égaux (v. pour exemple la fig. 31). Cette figure 31 fait voir une combinaison laide qui se rapporte évidemment à la question des écartemens. Sa laideur peut s'expliquer d'ailleurs par quelques-uns des autres principes que nous venons de signaler. Ainsi la forme dominante de cet objet étant verticale, ellyptique, allongée et sans parties excentriques essentielles à cette forme, les parties que l'on voit sortir du caractère et du centre de cette forme unie tendent évidemment à en altérer le caractère par l'unité disparate du leur. Jamais

l'œil du connaisseur ne prendra pour antiques des figures combinées et disposées comme celles-ci, ou disposées dans un désordre analogue; aussi je ne regarderai jamais comme antiques certains petits bronzes cités dans l'ouvrage de Montfaucon, et qui décèlent au premier aspect la composition moderne.

Une autre règle qui doit faire rejeter cette disposition, c'est qu'elle est laide pour l'esprit, c'est-à-dire, par rapport à la convenance. En effet, cette composition ne rappelle-t-elle pas la figure de la tortue (voy. la fig. 32), et n'est-elle pas lourde et sans vraisemblance de mécanisme (voy. encore la fig. 33 qui représente la Diane d'Éphèse)? On conçoit qu'un médaillon autour duquel sortiraient des parties égales et symétriquement disposées, ne produirait pas pour cela la laideur, puisque l'ordre ou l'unité serait optiquement rétablie : c'est ainsi que l'image du Soleil ou les têtes radiées ne sont point enlaidies par ces parties excentriques qui rentrent dans l'unité au moyen de leur uniformité.

En poursuivant cette analyse, on découvre toujours de nouveaux moyens d'expliquer les causes du beau ou du laid optique. Par exemple, puisque nous en sommes aux écartemens des lignes, ne peut-on pas remarquer que les figures offrant quelques lignes principales très-écartées du centre, peuvent produire un certain degré de difformité, lorsque ces lignes écartées sont trop semblables entr'elles, étant ou doubles ou triples, et que de cet effet résulte conséquemment des angles eux-mêmes semblables et sans variété? C'est ainsi que la fig. 34, représentant un faune dansant, offre un manque de beauté que le sujet ou le beau pour l'intelligence rend excusable, en ce que

cette figure exprime évidemment l'ivresse et la folie bacchique, étant à cette fin conçue dans le mode phrygien, dont elle offre les lignes vives et impétueuses. Nos arlequins, nos paillasses ne manquent guère aujourd'hui ce mode ou ces lignes, en y ajoutant même le caractère burlesque qui leur est particulier (voy. la fig. 35).

La figure 36 d'arlequin offre ce défaut très-modifié, car chacun reconnaîtra que c'est la convenance ou le beau pour l'esprit qui fait tolérer plus ou moins cette disposition par triangles répétés; en effet, l'esprit est toujours beaucoup influencé par l'expression des lignes, en tant qu'elles expriment le geste, les mœurs et le sujet.

Toutes ces combinaisons optiques seront faciles à tenter et à expérimenter, en employant pour moyen pratique celui de découper les objets ou figures, et de les rendre ainsi mouvantes à volonté; car alors on pourra rapprocher ou éloigner, grandir et incliner les objets, sauf à ne pas quitter la vérité et le vraisemblable dans ces divers changemens : et, pour peu qu'un élève studieux et de bonne foi s'exerce ainsi dans cette théorie, il sera frappé à tout moment de l'influence que tel ou tel changement produit en beau ou en laid, et il reconnaîtra la puissance de ce principe ou de cette théorie, à laquelle nous avons reconnu pour fondement l'unité. Voyez au sujet de ces figurines faites en cartes découpées, ce qui sera dit au chapitre 285.

CHAPITRE 163.

DES GROUPES.

Qu'ai-je à dire maintenant sur les groupes ou sur l'art de grouper? Rien. Tout ce qui concerne cet art a été compris dans la théorie des lignes et dans celle du clair-obscur et du coloris. Si donc on désirait ici des explications, c'est qu'apparemment on n'aurait pas bien compris cette théorie pratique du beau optique.

On est incertain sur l'étymologie du mot groupe, cela est assez indifférent.

On entend volontiers par groupe un assemblage d'objets assez rapprochés pour être embrassés à la fois par l'œil. Cette définition nous explique de suite quel doit être le caractère d'un groupe; car, pour qu'il puisse être embrassé tout à la fois d'une seule vision par l'œil, il faut qu'il soit facilement perceptible. Or notre théorie du beau apprend que la facilité ou le plaisir avec lequel l'organe perçoit, est la cause du sentiment du beau. Ainsi groupe s'entend d'un tout même très-nombreux, dans lequel les parties ne sont pas seulement des parties, mais bien des masses, des ensembles concordans entre eux d'une certaine façon; or c'est cette façon ou ce moyen par lequel ces parties concordent, dont on n'a eu jusqu'ici qu'une idée fort incertaine.

Il faut donc toujours considérer un groupe comme une combinaison prise dans l'art, pour réduire à une unité principale les diverses unités subalternes d'un tout. Un

groupe est un tout qui a un commencement, une circonscription, et qui est distinct d'autres groupes ou d'autres objets.

Quelquefois on lie les groupes entr'eux, de même qu'on lie entr'elles les parties des groupes. Les cas où un groupe semble trop interrompu dans son ensemble par des lignes qui paraissent peu ou point se lier entr'elles et avec le tout, ces cas, dis-je, ainsi que ceux où les groupes sont trop séparés et comme discordans, sont nombreux et pour cela difficiles à signaler. Je n'en donnerai point d'exemple, puisque notre théorie générale les comprend tous et doit suffire. Mais je vais mettre ici sous les yeux une composition antique par laquelle il est évident que les anciens, et surtout les Romains qui tenaient beaucoup aux règles de la disposition et de l'optique, ont observé ces règles avec soin, avec recherche et même affectation. Dans cette peinture antique, qui est tirée des bains de Livie et qui a été publiée par Mirri, les intervalles vides, sont remplis par des masses qui lient le tout et en font une disposition évidemment arrangée (voy. la fig. 37). Le manteau du Lapithe qui frappe le centaure, remplit le vide que forme son bras et sa cuisse; la robe de la jeune fille qui fuit, remplit de même le vide et aussi l'angle que forme la jambe et le manteau de ce Lapithe. En suivant les creux et les masses qui les emplissent, on y reconnaîtra aisément des combinaisons, un calcul, et on ne saurait les nier ni en contester l'existence; il ne conviendrait pas non plus de les attribuer au hasard.

CHAPITRE 164.

DES FONDS CONSIDÉRÉS SOUS LE RAPPORT DE LA BEAUTÉ DE LEURS LIGNES.

Si l'on consulte les écrits sur cette partie technique de l'art, on verra que ce qui a été dit sur les fonds, se borne à quelques principes généraux. Par exemple, la composition du fond doit contraster avec les figures et les mettre en valeur, c'est-à-dire, que, si le plan général de la disposition des figures est parallèle au bord du tableau, il faut que le plan du fond soit circulaire ou triangulaire; et au contraire, si le plan des figures est tourmenté, il faut que le fond du tableau se caractérise par la simplicité de son plan.

C'était à peu près tout le contraire qu'il fallait enseigner, et la théorie de l'unité dans les lignes est absolument opposée à ces maximes, qui ne portent que sur la condition mal entendue du contraste. Ce n'est pas la première fois que nous reconnaissons que le système du contraste conduit à la destruction de l'harmonie et de l'unité.

Voyons maintenant comment doit se faire l'application de la loi de l'unité des lignes aux fonds des tableaux.

Si la ligne dominante de la composition est verticale et que la forme du tableau ou du cadre soit, ainsi que nous l'avons prescrit, verticale elle-même, il en doit résulter l'obligation de ne point introduire dans ce fond de ligne principale qui soit horizontale ou qui tende à la ligne horizontale; il faut au contraire que la ligne du fond

tende à la ligne verticale. Dans un portrait en pied et debout, on reconnaîtra aisément la justesse de ce précepte. Soit donc le portrait, fig. 38, offrant une ligne dominante verticale ; il est évident que la ligne du rideau qui sert de fond, étant presqu'horizontale, introduit une seconde unité dans les lignes. Si au contraire cette draperie rentre dans l'harmonie ou dans l'unité de la ligne verticale, et qu'elle ne soit qu'une variété, comme dans la fig. 39, il y aura ordre, harmonie, plaisir pour l'œil, enfin beauté. Supposons tout autre objet produisant sur ce fond un effet analogue, on obtiendra le même résultat.

Dans la fig. 40, où la composition est horizontale, on pourrait introduire la draperie du fond de la fig. 38, et elle s'y rapporte bien, quant à la direction : cependant si la draperie, presqu'horizontale dans cette fig. 40, se trouve être en harmonie avec la figure couchée, elle l'est moins ou trop peu avec le cadre dont la forme est verticale. Quant à la fig. 41 qui est posée obliquement, la draperie presque verticale qui s'y trouve, concorde avec la ligne de l'objet et ne se trouve pas discordante avec celle du cadre.

Maintenant parlons de la grandeur du fond par rapport à la grandeur de l'objet.

Si le fond est aussi grand que l'objet, tel est celui de la fig. 42, il est évident qu'il y aura une certaine duplicité ou deux unités. Si au contraire l'objet domine en volume sur le fond, l'unité sera rétablie (voy. la fig. 43).

Un défaut encore fort sensible et qui se reconnaît d'après le même principe, a lieu lorsque le champ est trop grand pour l'objet, et qu'il y est, pour ainsi dire, noyé. C'est ainsi que le tableau, fig. 40, offre un champ trop

vaste pour la femme qui y est représentée couchée. Que serait-ce, s'il n'y avait pas de draperie qui fît appartenir un peu ce trop grand espace à l'unité de la composition? Or il me semble qu'on se rendrait intelligible à un élève, si, au lieu de lui dire que la figure de son tableau est noyée dans le fond, on lui disait que son fond, par sa trop grande dimension et sa nudité, apporte une seconde unité qui dispute avec l'unité déterminée par cette figure; ou bien encore que dans son tableau il se trouve deux tableaux, celui où est l'objet, et celui où il n'y a qu'un fond presque nu. J'espère que tout cet exposé donnera aux artistes le désir d'examiner avec attention notre théorie du beau.

Au reste la théorie du beau dans les lignes suffit pour expliquer tout ce qui est relatif à la disposition des lignes dans les fonds.

CHAPITRE 165.

DES ACCESSOIRES ET DES ORNEMENS CONSIDÉRÉS SOUS LE RAPPORT DE LEUR BEAUTÉ OPTIQUE.

Les accessoires et les ornemens étant beaux par leur convenance, leur choix et leur harmonie avec le sujet, ce qui suppose que le degré de beauté qui leur convient a été déterminé, il s'agit d'obtenir ce beau optique des accessoires et des ornemens, et de le produire au même degré exigé par le sujet. Nous allons donc dans ce chapitre appliquer le principe du beau à ces espèces d'objets, principe par lequel on pourra les embellir optiquement à volonté.

Remarquons d'abord qu'à l'aide de notre méthode nous ne pouvons pas nous égarer dans ce cas, je veux dire que par le degré d'embellissement optique que nous désirons de combiner, nous ne détruirons point le caractère essentiel et primitif de l'accessoire ou de l'ornement que nous soumettons à ce beau, puisqu'une trop grande altération en détruirait la convenance, qualité exigée ici avant tout.

Le peu que je viens de dire doit faire apercevoir déjà que les recueils d'ornemens qu'on prodigue pour l'usage des artistes, ne leur servent presque à rien, puisque ces recueils ne les instruisent pas du choix qu'ils doivent faire selon les cas, et ne leur expliquent point ce qui est relatif à la théorie du beau et des modifications propres à produire les embellissemens. Aussi, lorsque c'est le caprice qui modifie, qui varie les ornemens et les accessoires, il arrive souvent que l'on multiplie les grossiers contresens et que l'on détruit les formes simples et primitives de la nature.

J'écris ceci non loin du tems où l'on a mis en vogue la découverte des kaléidoscopes ou miroirs symétrisans, et je les prendrai pour exemple, en disant qu'ils ne seront point utiles à l'art, parce que ce ne sont pas des combinaisons quelconques, ni des symétries agréables qu'il est difficile de trouver, mais bien la convenance, l'harmonie, le caractère et l'unité dans ces combinaisons.

On a voulu, et je l'ai déjà fait observer, que les plantes, les fruits, les coquillages, et en général les productions naturelles, aient servi de modèles aux artistes anciens. On veut que la forme de l'œuf ait été une forme type pour plusieurs vases; mais ces conjectures sont un peu hors de l'art. Il est possible que, de même que Callimaque

orna un chapiteau d'un enroulement d'acanthe que le hasard lui offrit, de même des artistes aient emprunté d'autres heureux hasards à la nature; mais quand cela serait, nous n'en saurions pas plus par quelle raison déterminante ils ont choisi ces objets pour modèles, ni quel est le principe qui a dû les guider dans ce choix. C'est donc ce principe qui échappe ou qu'on ne sait point poursuivre. Un objet naturel ne convient pour un ornement ou pour un vase, que quand, indépendamment de la convenance, il comporte une beauté optique réelle; or ce cas a rarement lieu, et il reste toujours à l'artiste quelque chose ou beaucoup de choses à combiner en mieux. Comment doit donc se faire cette combinaison? Voilà toujours, je le répète, le point qu'il faut aborder.

Qu'est-ce qu'on doit entendre par la belle proportion d'un vase, par exemple, ou de tout autre accessoire? C'est d'abord la convenance de cette belle proportion relativement à sa forme caractéristique et faisant partie de son utilité, plus la beauté ou la grâce pour la vue. Or je répète que le moyen d'obtenir cette beauté et cette grâce, c'est de conserver l'unité, qui est le principe de l'harmonie. Aucune imagination quelque féconde, quelqu'animée qu'elle soit, ne suppléera à ce principe éternel de l'unité. Tout ce que nous avons dit sur la disposition est applicable aux accessoires, aux ornemens, et à tous les objets de la nature considérés comme faisant partie intégrante d'une composition optique.

Je crois être utile en fixant l'attention des artistes sur deux vases que l'on conserve au musée de Paris; ils sont en albâtre d'Égypte, couleur de miel, et figurent au catalogue sous les n°s 250 et 257. La ligne de chacun de ces

vases est déterminée, et la forme des anses de tous les deux est parfaitement en harmonie avec cette ligne, et n'apporte point dans le tout une forme étrangère qui en corrompe l'unité. Il est même à remarquer que les anses du vase n° 250 offrent une silhouette presque semblable à celle du corps du vase lui-même, mais renversée; de même, les anses de l'autre vase sont plus droites et d'accord avec la ligne plus droite et dominante de ce vase. (Voy. aussi les vases qui servent d'explication au ch. 231, dans lequel on trouvera divers exemples de changemens proportionnels.)

On s'attendait peut-être à trouver dans ce chapitre les principes particuliers relatifs à ce qu'on appelle assez inconsidérément le genre de l'ornement. Mais, selon moi, il n'y a qu'une règle, qu'un principe pour tous les genres, quels qu'ils soient. Ce que je dois néanmoins dire encore ici, c'est que l'ornement architectural comportant par son caractère la régularité, l'équilibre, la symétrie, et cela dans tels ou tels modes, il en résulte que les degrés de variété sont moindres que dans une combinaison de peinture indépendante de semblables considérations. L'auteur de l'article suivant semble avoir très-bien saisi ce point de vue, lorsqu'il dit : « Les Grecs, dont les travaux » de goût étaient guidés par un sentiment plein de finesse, » avaient compris que la composition des dessins d'orne- » mens devait être assujétie à un ordre à peu près symé- » trique, afin que l'œil qui doit en jouir pût les parcourir » sans fatigue. Dans leurs ouvrages en ce genre, les masses, » les contours, les distances, les fonds, tout est compassé » dans de justes mesures, en sorte que, chaque objet cor- » respondant uniformément à un autre, il résulte de cet

» arrangement méthodique une union telle que la plus » petite partie ne pourrait être supprimée, sans laisser un » vide choquant. Le désordre apparent que le génie du » peintre se permet avec succès dans l'ordonnance pitto- » resque d'un tableau, n'offrirait qu'un aspect bizarre et » confus dans des sujets de décoration où la marche de » l'art doit se montrer sans déguisement. C'est l'instinct » du goût qui a posé ces règles. On a pu les transgresser » impunément quelquefois; mais toujours on est forcé d'y » revenir et d'abandonner ces inventions burlesques, où » les plantes, les fruits, les insectes, les coquillages sont » entremêlés sans liaison ni convenance. Une saine édu- » cation dans les arts peut seule prémunir celui qui veut » inventer sans cesse, contre le danger de ces fausses » licences. » (Discours de M. Dechazelle, de Lyon, touchant l'influence de la peinture sur les arts d'industrie commerciale.)

CHAPITRE 166.

DU CHOIX D'ASPECT RELATIVEMENT AU POINT DE VUE ET AU POINT DE DISTANCE.

Le choix du point de vue duquel on considère les objets qu'on veut représenter, est certainement bien important, puisqu'il en résulte des effets ou vraisemblables ou désagréables ou plus ou moins faciles à comprendre.

Tout ce que nous pourrions exposer ici se trouvant suffisamment développé aux chap. 268, 269, 270 et 271, qui traitent de la perspective, nous y renvoyons le lec-

teur. Disons seulement en passant qu'il convient presque toujours de choisir une longue distance, un point de vue plutôt bas que haut, et de fixer le point de vue ou le rayon principal là où est l'objet le plus important et qui doit être le mieux vu.

Il importait de placer ici l'indication de cette question.

CHAPITRE 167.

DE LA GRANDEUR DES FIGURES OU DES OBJETS REPRÉSENTÉS SUR LE TABLEAU.

Toutes les questions qui vont être exposées dans les subdivisions de ce chapitre sont absolument dégagées des raisonnemens techniques dépendant de l'optique et de la perspective. Cependant il importerait que le lecteur pût en même tems les envisager sous ces rapports perspectifs; mais l'ordre de notre théorie nous obligeait à considérer ici cette question uniquement sous le rapport du vraisemblable de l'art et de la convenance. On pourra donc, pour mieux saisir les idées qui sont exposées ici, avoir recours à ce qui sera dit au chap. 300, vol. 6.

Doit-on représenter certains objets dans des dimensions colossales, et par conséquent supérieures aux dimensions géométriques ordinaires de ces objets naturels ?

La définition de la peinture veut qu'on offre de beaux spectacles naturels. Or la grandeur de dimension est une des conditions du beau naturel; il faut donc donner

aux objets une dimension supérieure à celle qu'ils ont communément, mais sans sortir du possible, du vraisemblable et de la convenance.

Tous les spectateurs, objectera-t-on, ne préfèrent pas ce qui est grand; et, puisqu'on voit beaucoup d'hommes charmés à la vue d'une petite femme, il ne faudrait pas pour ceux-là représenter une nymphe plus grande que quatre pieds et demi. Mais remarquons avant tout, que chaque espèce d'objet a son maximum de dimension qui est prescrit par la convenance; aussi une divinité doit-elle être plus grande qu'une simple mortelle.

Au surplus, quand on dit grand, on entend grand dans l'espèce et selon l'espèce; c'est ainsi qu'on appelle grands les plus petits insectes, ainsi que les fleurs, quand ils offrent une dimension au-dessus de la dimension commune. Quant aux goûts particuliers et capricieux de quelques-uns, on n'en doit pas tenir compte dans un art qui est censé s'adresser toujours aux spectateurs dont l'esprit est naturel et sain.

Tout homme préparé par une bonne instruction sur ce que doit être l'art, s'attend, en entrant dans une galerie de tableaux, à se trouver parmi une espèce de gens au-dessus de tout ce qu'il a jamais vu. Il n'imagine pas qu'on ait représenté des dieux ou des héros dans des dimensions mesquines et sous un aspect petit et sans noblesse. Cependant n'est-il pas très-souvent déçu de cet espoir? Toutefois Raphaël et les plus grands maîtres ont bien senti cette nécessité de transporter l'ame tout d'abord à des régions supérieures, de laisser une impression grande, et d'étonner les yeux par la dignité et la grandeur de dimension dans les spectacles.

Comme en effet c'est par les sens qu'on saisit l'ame et qu'on l'ébranle ensuite à son gré, on suppose aisément ce que peut produire sur les hommes l'appareil d'une grandeur qui s'empare des sens et qui parle puissamment à leur imagination. Un auteur (Aug. Taurin. Chap. 6) rapporte que, sur la fin du règne de Charles VI, les troupes impériales passèrent à Plaisance devant une église, au-devant de laquelle était une statue gigantesque de St-Christophe, aussi élevée que le portail : les soldats furent tellement frappés à la vue de ce colosse, que le désordre se mit dans leurs rangs.

Je ne prétends pas encore parler des représentations colossales, ni les prescrire; mais je veux faire remarquer combien les hommes sont sensibles au grand de dimension qui semble indispensable dans toutes les représentations nobles, héroïques, surhumaines et divines : les prêtres égyptiens tirèrent un grand parti de cette observation.

Si donc la haute poésie s'annonce par un caractère de grandeur dans toutes ses parties, caractère qui distingue si bien l'épopée de la poésie ordinaire, la peinture sublime doit avoir ce même caractère. Aussi tout homme de goût discernera, à l'aspect d'un tableau, si sa dimension est en rapport avec le grand style, ou s'il ne semble indiquer qu'un sujet vulgaire. Enfin le plaisir que nous trouvons à considérer les figures d'une grande stature vient en bonne partie de la comparaison que nous faisons de leur mesure avec la nôtre : l'esprit en les voyant se remplit d'idées ambitieuses ; il ne respire plus qu'élévation et grandeur; ces sentimens nobles et exaltés l'entraînent hors de lui-même et l'élève à des pensées et à des objets

au-dessus de la sphère vulgaire. Or il n'y a point de sensations plus vives et plus agréables que celles qui nous transportent au-dessus de nous-mêmes, en nous rapprochant ainsi de notre origine céleste.

On peut ajouter à cette considération l'espèce d'admiration du spectateur, lorsqu'il se trouve en présence d'images grandes et extraordinaires, parce qu'il conçoit une haute idée du génie qui a pu inventer d'aussi grandes choses.

Il faut conclure de tout ceci que la peinture doit représenter des objets beaux par leur dimension peu commune; que, lorsqu'elle peint des êtres illustres, des héros ou des dieux, elle doit s'élever au-dessus des dimensions ordinaires, et que, pour donner l'idée de la divinité, il faut qu'elle s'aide aussi du moyen fort puissant de la grandeur effective de dimension, et qu'elle s'élève elle-même par la seule hauteur de l'image.

David qui réfléchissait beaucoup à tout ce qui pouvait augmenter l'impression générale que devait laisser dans l'esprit ses tableaux, s'appliquait toujours, surtout depuis que ses idées sur l'art devinrent plus arrêtées, à saisir une dimension grande, noble, et qui ne sortît point du vraisemblable : dans ses Sabines, dans son Léonidas, dans son tableau de Mars et dans d'autres, il obtint ce résultat. Les colosses en peinture lui paraissaient des exagérations vaines, et les dimensions mesquines un contresens. En cela il pensait encore comme les Grecs.

Nous parlerons de la stature de l'homme au ch. 199.

Jusqu'à quel degré peut-on porter la dimension extraordinaire, mais naturelle, des figures ou des objets?—Indication d'un moyen artificiel d'agrandir l'apparence de dimension des objets.

Dans cette question il y a un point qui est purement du domaine de l'histoire naturelle, puisqu'il ne s'agit que de déterminer le possible vraisemblable. S'il s'agissait du possible phénomène et peu vraisemblable, on s'arrêterait à des choix extravagans. C'est ainsi qu'il existe parfois des géans en tous genres, et qu'on trouve des fruits et des plantes monstrueuses par leur dimension. Mais si la dimension ordinaire de l'homme est de cinq pieds et demi, et telle est la mesure des statues que les Grecs appelaient *isometros*, c'est-à-dire, statues de grandeur naturelle, on peut assigner la mesure de six pieds aux figures héroïques ou sublimes, et même celle de six pieds et demi ou sept aux dieux. En lisant Homère, on ne peut guère s'empêcher de leur donner en idée une taille très-supérieure à celle de la taille humaine.

L'Apollon du Belvédère a de hauteur sept pieds, et la Vénus de Gnide en a six.

Cependant on ne peut rien déterminer à ce sujet, sans considérer avant tout le lieu où doit être vu le tableau; car, s'il est placé dans un lieu où la décoration générale soit grande, il faudra que tout ce qui lui sera comparé soit aussi d'une vaste dimension. Cela seul, indépendamment de la grandeur de la toile qui exige que le spectateur ne considère le tableau que d'une grande distance, peut déterminer positivement la mesure ou dimension qu'il convient d'adopter.

Il existe un calcul ou un moyen artificiel de faire paraître grande une figure dans le tableau, c'est d'en resserrer le champ. Certains rapports entre le champ et la figure peuvent la faire paraître élevée et volumineuse, abaissée et de petite dimension. Il est vrai que souvent la nature du sujet ne laisse pas le peintre très-libre à cet égard, et il est quelquefois obligé d'offrir un champ ouvert, pour représenter les objets nécessaires au sujet. Mais les calculs que j'indique sont d'un grand secours, et beaucoup de tableaux grandioses de l'école italienne peuvent servir à expliquer la cause de cette espèce de magie ou de déception. J'en parlerai au chapitre 543 relatif aux portraits.

Indépendamment de ce moyen obtenu par l'effet d'un champ resserré dans le cadre et subordonné aux figures ou objets, on peut employer le moyen que donne la composition de la figure, c'est-à-dire, son aspect simple, débrouillé, un. La disposition grande et large de ses principales parties, de plus l'auxiliaire que procurent les accessoires, les ajustemens qui peuvent sembler agrandir cette figure, de même qu'ils peuvent la rapetisser et lui ôter sa simplicité, tels sont les moyens d'obtenir ce que j'ai déjà appelé grand æsthétique.

Quand la dimension extraordinaire et perspective des objets peints est portée jusqu'au colossal, comment le peintre doit-il opérer pour convertir l'idée de cette image colossale en l'idée d'une image d'une dimension naturelle et vraisemblable?

Ou l'on veut que l'image donne l'idée d'un objet colossal, ou l'on ne rend colossal en peinture cet objet, que

par l'exagération que nécessite le lieu et la distance. Je ne déciderai pas s'il y a des cas où l'on doive représenter une statue colossale, c'est-à-dire, des figures qui semblent avoir neuf pieds, dix pieds de haut. Si ce cas est possible, c'est qu'il s'agit alors d'un être extraordinaire et géant, et alors il convient de l'opposer à des êtres d'une stature ordinaire. C'est ainsi que Timanthe avait représenté un cyclope géant entouré de satyres infiniment plus petits que lui, et se servant de leurs thyrses pour mesurer son pouce pendant qu'il dormait. C'est ainsi que le géant Goliath doit être accompagné ou du jeune David ou de Philistins de taille ordinaire. Mais, si toutes les figures sont colossales, l'image alors est extravagante et rappelle le peu de succès qu'eut l'idée de Néron, qui se fit peindre sur une toile de cent pieds : *nostri seculi insania,* vraie folie de notre siècle, dit Pline, lorsqu'il cite ce fait. Cependant on m'objectera peut-être les sujets de la gigantomachie ou combats des géants contre les dieux; mais, dans ce sujet même, il faut, pour opposition et comparaison, quelques êtres ou objets d'une mesure ordinaire. Dans tous les cas, la vision humaine nous fait connaître que rien de trop grand ne peut être beau, parce qu'on ne le voit pas d'un coup-d'œil et qu'on perd l'idée du tout par l'obligation où l'on est de voir successivement les parties. Les statues colossales des anciens ne peuvent donc nous servir de règle, car une statue peut être vue d'une distance infinie, tandis que la peinture a son point de vue limité, et que, si elle est colossale et vue de près, elle oblige le spectateur à deux ou trois visions successives. Maintenant, pourra-t-on demander, quel calcul doit faire le peintre que le local a forcé à adopter une dimen-

sion colossale et outre mesure, pour que cette image colossale semble cependant naturelle et non invraisemblable? Cette question technique appartient à la perspective, et j'y renvoie le lecteur. Mais je dois ajouter que le but, en tenant la dimension colossale dans ce cas, est de la faire paraître naturelle et de sauver la diminution ou la perte que cause la grande distance du spectateur au tableau; or il est facile de concevoir que dans ce cas les tons, les teintes et la touche doivent être mathématiquement exagérés, afin que cette espèce de rapprochement du tableau vers l'œil dissimule et détruise la distance et l'effet de l'air qui atténue et rapetisse l'image.

C'est parce que Dubos ne connaissait pas ce raisonnement optique, et qu'on le trouve rarement observé dans les tableaux et rarement exposé d'une manière simple dans les livres, qu'il prétendait que les figures plus grandes que nature ne conviennent point à des sujets délicats, tels que la toilette de Vénus, etc. Cependant on conçoit que ces peintures exagérées de dimension, peuvent, par une certaine exagération de tons et de teintes qui semble les rapprocher de la vue et du cadre, rentrer dans la mesure naturelle, et, par des moyens qu'on aura su calculer, donner l'idée de la dimension ordinaire des objets naturels, en sorte qu'ils ne semblent point trop grands étant vus du point d'où l'on doit les considérer.

Toutefois ce calcul n'empêche point que la dimension des objets peints ne doive être très-judicieusement proportionnée à leur espèce et à leur caractère. Au surplus, je le répète, il est nécessaire, pour bien entendre cette question, de comprendre ce qui sera dit sur ce point, quand il s'agira de perspective.

Est-ce répéter avec vérité les objets que de les réduire à une dimension perspective moindre et beaucoup plus petite même que la dimension naturelle ?

Cette dernière et importante question n'est pas plus éclaircie dans les ateliers que celle que je viens d'aborder.

Il paraît naturel de croire qu'un objet, une figure d'homme ou de femme, par exemple, représenté dans la grandeur et les proportions naturelles, tire au profit de l'illusion un premier avantage de la conformité des dimensions.

On doute que la représentation que Rembrandt fit de sa servante, dont il exposa le portrait à sa fenêtre, eût pu tromper les passans, si l'imitation eût été plus grande ou plus petite de dimension que la nature : et ce doute est très-fondé. En effet, l'idée que donne au premier aspect une image de dimension naturelle, est l'idée de la dimension elle-même de l'objet. Cependant, objectera le peintre, qu'importe la petitesse de mon image ou de ma représentation, puisque je puis enfoncer les figures, pour ainsi dire, à travers ma toile, et les reporter à leur place naturelle en détruisant l'existence matérielle des couleurs qui sont rapprochées de la vue, et en faisant en sorte, par certains artifices de rupture et de transparence immatérielle, qu'elles semblent loin du regardant. A cela on peut répliquer que c'est parce que le résultat de ce calcul est très-difficile et cette magie très-rare, qu'il est plus judicieux de faire l'image de grandeur naturelle et de se servir de l'air naturel qu'il y aura entre le regardant et cette image, pour exprimer le même air qu'il y a entre le regardant et l'objet. Cependant, comme la pein-

ture est un art, comme la force de la perspective des lignes, des tons, des teintes et de l'air est très-puissante, les diminutions en peinture sont non-seulement tolérées, mais bien souvent admirées.

Certaines précautions sont à prendre, toutefois quand la représentation n'est réduite qu'à moitié. Alors l'image est d'une dimension bâtarde et donne un peu l'idée d'une grandeur naturelle petite; les objets ainsi présentés sont appelés trop petits, et cela, parce que la diminution que l'on en a faite est trop petite ou n'est pas assez petite; il faut donc que la réduction de la mesure naturelle soit d'un tiers ou d'un quart. Alors le spectateur n'hésite pas à supposer qu'on a approché le tableau, et que les figures peintes sont censées fuyantes et enfoncées loin dans la toile ou à un plan reculé.

Poussin a adopté une bonne grandeur, ainsi que Gérardow, qui a adopté une bien plus petite diminution ou qui a approché davantage le tableau de l'œil du regardant. (Voy. encore sur cette question les chap. 267 et 271, relatifs à la perspective). En général on peut dire que c'est une question aussi délicate qu'importante que celle de la juste dimension qu'il convient de donner aux figures des tableaux. Pourquoi la plupart des figures de Léonard de Vinci, de Raphaël et autres, sont-elles plus petites que nature? Ce n'est pas la perspective qui les a déterminées. En effet, dans certains sujets, il y a des objets qui viennent en avant, tels que les pieds d'un homme assis de face et qui porte ses pieds très-allongés sur le terrein, ce qui les grossit comparativement à la tête, et ce qui fait aussi que les épaules sont très-diminuées perspectivement, puisqu'elles sont très-enfoncées dans le tableau par rap-

port aux pieds qui touchent le cadre et qui sont censés même le dépasser. La raison en est donc que le sentiment de la peinture a fait remarquer à ces artistes que les couleurs à huile fuient par elles-mêmes, puisqu'elles manquent de vivacité et d'ardeur éclatante, en sorte que, donnant l'idée d'objets enfoncés dans le cadre, il leur fallait bien diminuer aussi la dimension de ces objets.

Les Hollandais, qui ont si souvent peint de petits tableaux, ont eu bien soin d'apprendre toutes les questions d'optique qui aident à détruire l'idée de la superficie sur laquelle est reçue la peinture. Ils ont réellement enfoncé leurs figures dans la toile; ils ont peint l'air; ils ont éloigné les couleurs qu'ils approchaient en effet de l'œil. Enfin, sachant que leur matière allait être vue de près, et qu'elle devait cependant représenter des matières ou objets vus loin du cadre, ils ont tout entrepris, pour faire fuir ces mêmes couleurs que les ignorans copistes ne savent pas répéter, et qu'ils font maladroitement venir en avant.

Il resterait à parler de la miniature qui plaît à l'esprit par sa délicatesse, et à l'œil par sa magie; en effet, la douceur nécessaire, pour faire fuir loin de l'œil et l'ivoire et les couleurs posées sur l'ivoire, a quelque chose qui plaît, qui charme. On est surpris de toucher ce qui semble aérien et d'éprouver en présence d'une si petite image la même sensation qu'on éprouve en considérant un objet de grandeur naturelle.

Cependant et malgré tout, la petitesse de ce spectacle ne convient pas à toutes sortes de sujets, et elle n'est pas propre à transmettre toutes sortes d'idées. La différence trop sensible qui existe entre le grand objet naturel qu'on veut exposer à l'esprit et aux yeux, et cette très-petite

image, détruit l'unité de l'idée et ne conduit point au résultat qu'on se propose. Aussi les plus jolies miniatures sont-elles celles où l'on voit des objets délicats, des physionomies fines et mignones, et des vêtemens très-légers. (Voy. le chap. 599, où il est traité de la miniature.)

Concluons que rien de trop petit ne peut être beau, parce que la vue se confond dans un objet qu'on voit dans un moment presqu'insensible, et que d'ailleurs ce qui est si petit ne peut nous donner une idée forte de ce qui est réellement grand.

On se rappelera ici que Stace (*Lib.* 5. *Sylvarum*) dit, en parlant d'une petite statue d'Hercule par Lysippe, que ses yeux ne pouvaient s'en rassasier, tant ses membres nerveux renfermaient de majesté. « Ce Dieu, s'écrie-t-il, » oui, ce Dieu, ô Lysippe, s'est laissé voir à toi. Il a voulu » par un contraste inoui étonner les yeux par la petitesse, » et remplir l'ame de toute sa grandeur. Quoique ses pro- » portions merveilleuses soient réduites à l'espace d'un » pied, on ne peut s'empêcher de s'écrier en le voyant : » oui, ce sont là les bras qui étouffèrent le monstre de Né- » mée. » Mais cet exemple n'est point une objection; car la sculpture n'est pas un art d'illusion, et Lysippe, qui fit cette petite figure d'Hercule, n'eût peut-être pas entrepris de la représenter de cette dimension en peinture.

Ce qu'on objecterait en s'autorisant aussi des pierres antiques et des camées, ne détruirait donc point ces vérités concernant la peinture. Ainsi, laissons les statuaires faire des dieux en petit, parce que nous pouvons approcher de ces simulacres et les rendre grands, en les considérant de près et isolément; mais n'oublions pas les bornes et le domaine de la peinture. Cependant je ne prétends

point qu'il soit impossible de communiquer beaucoup d'idées avec de petites peintures, et je ne nie point absolument qu'on ne puisse dire d'une image de la grandeur de celles de Poussin, ce que Stace a dit du petit Hercule de Lysippe.

CHAPITRE 168.

DES CROQUIS.

Il est essentiel de distinguer les croquis d'avec les esquisses. Les dictionnaires semblent, il est vrai, confondre ces deux choses, et ils leur associent même le mot ébauche. Mais les dictionnaires, ainsi que j'ai déjà eu occasion de le faire remarquer, servent assez mal la définition de l'art de la peinture. Les artistes italiens et français ont reconnu la nécessité de cette distinction : les uns en employant l'expression de *primo pensiero*, première pensée; les autres celui de croquis. Les élèves disent même croquade, pour signifier un croquis fait à moins de frais encore qu'un croquis. La seule difficulté grammaticale qui se présente ici, c'est que le terme italien *schizzo*, duquel est venu le mot français esquisse, signifie proprement ce que nous entendons ici par croquis. *Schizzare, schizzo*, comportent l'idée de jet, de jaillissement, de taches, de traînées jetées comme par éclaboussures, et ce sens convient assez à l'idée qu'on doit attacher au mot croquis. Cependant, comme les vocabulaires français nous offrent et le mot croquis et le mot esquisse, nous devons tirer avantage de cette richesse, qui n'est pas commune dans le langage didactique de l'art.

Le croquis est donc le jet sur des tablettes de la première pensée de l'artiste, et l'esquisse est un travail d'essai dans lequel il combine les rapports de tout son sujet ou de tout son tableau. Nous distinguerons plus tard les cartons, qui sont des dessins préparatoires de la grandeur même des objets ou figures du tableau.

Les modernes mettent beaucoup d'importance aux croquis des peintres; mais ne serait-ce pas par préjugé? Car des croquis sont des brouillons, et des brouillons une fois copiés ne sont bons à rien. C'est toujours cette idée fausse que la peinture n'est qu'un art d'inspiration; que les peintres sont des inspirés, et que leurs moindres coups de crayon doivent être recueillis comme les demi-mots des oracles, c'est, dis-je, cette idée fausse qui a laissé croître cette vénération conventionnelle pour tous les chiffons crayonnés sortis de la main des peintres. Au reste, les peintres n'ont pas été fâchés de cette croyance, et ils ont tâché qu'on les crût inspirés à chaque trait de plume ou de crayon, afin de débiter à un bon prix ces prétendues inspirations. Et, comme les riches gobe-mouches sont presque toujours prêts à payer leur extase, ils ont acheté bien cher ces croquis. Leur amour-propre a été d'ailleurs mis en jeu par ce moyen; ils se sont piqués d'être connaisseurs en croquis, que les vendeurs appelaient devant eux dessins de maîtres, en sorte que de ces mélanges de vanité, de préjugés et d'ignorance de ce qui constitue les vraies beautés de l'art, est née cette estime ou cette prétendue affection pour les croquis, les croquades, et toutes les licences griffonnées par la plume et le crayon.

Un paradoxe assez curieux, ce serait d'avancer que les anciens n'ont point fait de croquis, qu'on n'en trouve nulle

part, et que ce qu'on voudrait appeler de ce nom n'est au fait que des figures commencées ou peu finies, mais cependant arrêtées. En effet, à quoi leur eût servi de croquer une pose ? Ne valait-il pas bien mieux entreprendre de répéter avec justesse cette pose? Or, comme à la simple vue ils n'eussent pu obtenir réellement cette pose, mais bien un à peu près plus ou moins faux, ils préféraient entreprendre de répéter cette pose en effet : ce travail n'était point un croquis, mais bien une opération par mesure et par construction imitative : c'était enfin un procédé positif et certain de l'art, c'était une imitation raisonnée et bien commencée.

Les croquis des modernes au contraire sont des mensonges plus ou moins hardis. Ils ne veulent dessiner qu'à vue et sans mesure; or, comme le succès en ce genre est très-difficile et très-rare, on fait grand cas aujourd'hui de tout ce qui est dessiné par ce moyen si incertain.

Quand les modernes voient dans la nature une pose qui leur plaît, ils en tirent un croquis; mais quel est le peintre qui fait le mieux à vue ce croquis? C'est au fait le plus habile dessinateur et non l'ignorant, bien qu'il badine le plus impertinemment avec son crayon. Puisque le plus habile dessinateur répète le mieux cette pose, autant vaut qu'il continue à mesurer dans sa pensée et sur la nature même la figure qu'il représente, autant vaut qu'il poursuive ce croquis, qui ne sera plus un croquis, mais qui sera en effet une imitation bien commencée.

Sur cent croquis, quatre-vingt-dix sont des niaiseries et des sottises, puisqu'il y a prétention à dire hardiment des mensonges et des absurdités.

Un croquis fait comme il doit être, est un dessin et n'est

plus un croquis, car le mouvement de la pose est juste, et l'indication des formes de la nature est naïve et dans le vrai caractère; mais un croquis ou une croquade, telle qu'on l'entend ordinairement, est un badinage sans fond, un à peu près plus ou moins insignifiant, une chose nulle enfin, si on peut appeler nulle une preuve de tems perdu avec prétention.

Il n'y a pas de peintre aujourd'hui qui voulût faire voir son livre de croquis à qui que ce soit, s'il n'était pas la preuve de la facilité de sa main, de la hardiesse et de la liberté de son crayon; et il rougirait s'il montrait des hésitations, des incertitudes, des doubles traits ou de ces coups un peu grossiers de crayon, qui cependant font voir que l'artiste pense, et qu'il ne tient aucun compte du métier dans les momens où il suit et où il arrange ses pensées. Que veut-on donc faire voir? On veut tirer de sa poche un joli petit livret, un album gentil, comme l'appellent aujourd'hui nos dessinateurs musqués, sur lequel est proprement croquée à chaque feuille une pose fausse, un air de tête factice, et cela, parce que les lignes de cette pose, de cette tête, sont elles-mêmes factices; on veut faire voir un léger impromptu et une aisance de bon ton dans l'art de manier le crayon, comme s'il s'agissait de manier la badine ou la cravache.

Cent amateurs incapables de dessiner un nez ou une table en perspective font, à ce qu'on dit, les plus jolis croquis du monde. S'ils ont un bout d'arbre, ou, comme ils disent, un petit bout de nuage à placer dans leur fond, tout cela est croqué à merveille. La collerette, les petits souliers de cette dame, sont facilement et vivement crayonnés; mais d'où part ce pied, à quel plan est

cet arbre, comment tourne la ligne de cette collerette ? C'est une question dont il ne s'agit pas à propos de ces jolis croquis. Tout y est de travers; qu'importe, la feuille de papier est propre, et il n'y a point de repentir, point d'hésitation : on a même improvisé devant témoins, et la vélocité avec laquelle ce croquis a été créé, est aux yeux des demi-connaisseurs un mérite remarquable, bien qu'on sache très-bien qu'en fait de productions en beaux-arts le tems ne fait rien à la chose.

Comme on abuse de tout, on n'a pas manqué d'abuser de la lithographie; aussi aujourd'hui on ne voit partout que croquis lithographiés. La pratique de ce moyen a sa difficulté; et alors les croquis les plus recherchés en ce genre sont ceux où le mécanisme est le mieux pratiqué. La science du dessin y perd beaucoup, et, grâce à toutes ces belles inventions accélératrices, on oubliera l'art véritable du dessin ou de la perspective, et cela en faisant croire aux ignorans qu'on s'en occupe plus que jamais; car, plus ils voient de dessinages, plus ils croient qu'on cultive le dessin.

Au surplus je ne suis pas le premier qui avertisse du danger des croquis. « Soyez assurés, dit l'Encyclopédie, » que rien n'est plus nuisible à vos talens naissans, que » de faire une trop grande habitude des croquis. Les » croquis accoutument à l'incorrection du dessin, à l'a- » version pour terminer. Et, comme l'imagination se » charge d'ajouter tout ce qui y manque, il arrive que » les défauts prennent le nom de beautés. »

Quelle peine n'éprouvent pas les vrais connaisseurs en voyant de mauvais croquis exécutés avec prétention, où tout est faux, bien que poli, soigné et peiné ! On veut

donner l'air de croqué et d'expédié à des dessins où la fatigue perce, et où la propreté est achetée aux dépends de la vérité. De tels dessins sont réellement barbares, et, s'ils ont le suffrage des dames qui prennent pour types les jolies tailles douces des étrennes, ils n'en sont pas moins haïssables et déshonorans pour ceux qui en font parade si pauvrement.

Mais voici ce qu'on objecte en faveur des croquis : l'esquisse d'une figure seule, dit-on, soit pour un portrait, soit pour un tableau historique, aura bien souvent, lorsqu'elle sera faite sans modèle, plus d'action, d'expression et de grâce que cette même figure étudiée et rectifiée sur la nature, ou, pour mieux dire, sur un modèle ; en effet, qu'est-ce qu'un individu modèle, comparé à l'idée que nous nous sommes formée du personnage qui doit paraître en peinture ? En jetant sur le papier un croquis, nous sommes pénétrés d'un caractère un et déterminé, et nous en saisissons en imagination les signes. Dans un croquis nous pensons à la nature en général ; mais un modèle ne nous fait penser qu'à un seul individu, et sa présence confond ce qui est essentiel au caractère naturel que nous voulons exprimer avec ce qui n'est que particulier à cet individu souvent étranger à ce caractère. Or un croquis, continuera-t-on, met plus en jeu l'esprit et produit une excitation d'imagination agréable par son indécision même, tandis que, quand les traits sont irrévocablement fixés et déterminés dans le tableau fini, notre illusion disparaît et le résultat est au-dessous de ce que notre imagination avait pris plaisir à concevoir.

Voici la réponse à cette objection qui n'est que trop commune, mais qui porte sur un malentendu.

Si l'on suppose qu'un modèle est mal choisi, qu'il est mal posé, et que de plus on ne l'a imité qu'à vue et à tâtons, on peut dire, j'en conviens, que mieux vaut souvent un croquis dans lequel la pensée et l'idée perce, malgré les incorrections, un croquis par lequel se manifeste une action, une intention que donne très-rarement le modèle ; mais, s'il s'agit d'un modèle bien choisi et saisi dans une pose convenable, significative, et par-là très-belle enfin, si de plus on a pris les vrais moyens de répéter et d'améliorer cette pose, alors le croquis, comparé à cette copie, se réduit, malgré les idées qu'il offre, à un mensonge, et il reste sans force et sans caractère. Ainsi le point sur lequel roule toute la difficulté, c'est le vrai moyen qu'on doit prendre pour répéter cette pose; or je dois dire ici qu'il est évident que les anciens en avaient trouvé de certains dans la géométrie qui est venue à leur secours, au lieu que les modernes se contentent avec une obstination barbare de copier à vue seulement et à tâtons la nature ou le modèle, et par cela même n'en ont qu'une idée plus ou moins fausse ou incertaine. Nous verrons plus tard que la vitre d'Albert Durer n'était pas une invention moderne.

Il resterait encore à expliquer ce qu'on entend ici par mesurer la pose et l'améliorer. J'espère que le lecteur sera satisfait de ce qu'il trouvera sur ce point au chapitre de la perspective, et qu'il reconnaîtra combien serait efficace et quelle révolution apporterait dans l'art la méthode qui y est exposée. Mais il faut que j'ajoute une autre réponse; car on objectera qu'il y a des actions que les modèles ne sauraient donner, qu'il faut fixer ces poses par un croquis, et non autrement; telle serait, par exemple, celle

d'un cavalier dont le cheval se précipite, d'une Iris qui porte rapidement son message aérien, d'un combattant élancé ou placé dans une attitude qu'il est impossible de réaliser ou de fixer même un instant sur le modèle vivant. Je réponds donc que ces cas ont été prévus dans ce traité, et que l'on y offre les moyens de construire quelque pose que ce soit, quelque pose que le souvenir ou l'imagination de l'artiste aura pu créer, et qu'ainsi, le croquis devient par ce moyen une production vraie et une copie d'après nature.

Quant à la nécessité de porter toujours sur soi des tablettes, pour y déposer continuellement les traits fournis par les mille et mille objets intéressans qu'on ne saurait confier à la mémoire et qui n'ont d'intérêt pour l'artiste qu'autant qu'ils sont devenus optiques et graphiques, je ne saurais trop la faire sentir aux peintres, ni leur recommander d'en être constamment munis.

Poussin est devenu l'un des plus grands paysagistes et l'artiste le plus instruit dans la connaissance du costume antique, parce qu'il crayonnait légèrement sur ses tablettes tout ce qui l'intéressait dans la campagne, et tout ce qui le frappait dans ces restes si savans et si naïfs de la sculpture antique dont les villa et les palais de Rome sont ornés. Mais Poussin possédait à fond la perspective.

C'est en faisant beaucoup de croquis sur ses tablettes que l'élève entretiendra son esprit et sa vue dans un utile exercice. Il prendra l'habitude d'écrire, de communiquer avec son crayon et de recueillir ses diverses pensées, tandis que, s'il est privé de ce secours, mille remarques essentielles s'évanouiront et seront perdues pour lui : or, de tels croquis sont des notes, des signes de repère, des

indications propres à soulager la mémoire; ce sont des papiers enfin qu'on doit considérer comme des moyens particuliers à celui qui en fait usage, et non comme des productions destinées à être soumises au public. Telles étaient sûrement ces tablettes précieuses, dépositaires des souvenirs et des savantes indications des Apelle, des Protogène et des Euphranor; ce sont de semblables tablettes que le peintre doit toujours porter sur lui, et je crois qu'on peut dire à ce sujet qu'un professeur devrait dans l'atelier des élèves faire la revue des calepins et des croquis, comme l'officier fait la revue des cartouches et des gibernes.

CHAPITRE 169.

DE L'ESQUISSE. — IL FAUT TOUJOURS COLORIER L'ESQUISSE. — IL FAUT DÉCOUPER L'ESQUISSE POUR EN RENDRE LES PARTIES MOBILES A VOLONTÉ. — DESCRIPTION PAR ÉCRIT DU TABLEAU QU'ON VEUT COMPOSER. — FAUT-IL EN COMPOSANT LUTTER AVEC LES ANCIENS? — FAUT-IL CHERCHER DES SUJETS, COMME Y ENGAGE LÉONARD DE VINCI, SUR LES TACHES DES VIEUX MURS? — FAUT-IL CONSULTER LES PORTE-FEUILLES? — FAUT-IL QUE LE PEINTRE OUBLIE QUELQUE TEMS L'ESQUISSE OU LA COMPOSITION QU'IL AURA CONFIÉE AUX COULEURS?

L'esquisse, dont la dimension est souvent petite, n'est qu'une tentative ou un essai du tableau qu'on doit exécuter. Ce n'est ni une ébauche, ni un croquis, c'est un travail d'essai, c'est le projet du tout ensemble colorié et disposé, ainsi que le sera le tableau lui-même.

Il est fort naturel de chercher à disposer sur une esquisse d'essai les combinaisons qu'on veut employer pour tout son tableau; aussi faire de pareilles esquisses, cela s'appelle composer.

Quoiqu'il y ait du danger à abuser de l'usage des esquisses, cet abus est moins préjudiciable que celui des croquis; car il est à croire que l'artiste qui s'occupe d'une esquisse, ne la considère pas comme devant être offerte au public et comme un tableau, mais bien comme un moyen qu'il emploie pour son usage particulier. Qui croirait pourtant qu'on a encore substitué en ceci une chose à une autre, et que, par préjugé, les peintres, au lieu de tenter à leur aise et sans se soucier de l'effet un peu embrouillé ou barbouillé des repentirs, au lieu, dis-je, de tenter des combinaisons ingénieuses et savantes, des changemens utiles, des réformes, des additions avantageuses, traitent leurs esquisses par impromptu, c'est-à-dire, avec sécurité, avec liberté de main, en font un tableau très-présentable par le soin de l'exécution, et se garderaient bien d'altérer la franchise et la netteté de la touche? Avec de telles prétentions où veut-on conduire l'art, et où espère-t-on qu'il nous conduise? A quoi sert la réflexion, la méditation, la persévérance et l'étude si importante des rapports? Ce sont donc de pareilles esquisses qu'il faut proscrire et défendre aux élèves, puisqu'elles sont des bornes qu'ils mettent eux-mêmes à leur génie, au lieu d'être des exercices qui l'étendent et le fortifient.

Comment au reste a-t-on pu confondre deux choses si différentes : la copie légèrement touchée d'après un tableau de maître, et la pénible esquisse du peintre qui fait mille efforts, mille tentatives, pour trouver la perfec-

tion des combinaisons ? Parce qu'on voit des copies habilement ébauchées d'après des tableaux célèbres, on veut qu'une esquisse ou un brouillon soit de même habilement exécuté. On préfère mille fautes, mille sottises à une rature, et il y a des gens assez dupes et assez peu avisés pour applaudir à ces esquisses où la seule témérité et la seule suffisance dominent, à ces esquisses enfin qui, au lieu d'être les essais d'un peintre habile, sont les hardiesses d'un ouvrier sans savoir.

Mais parlons maintenant des esquisses telles qu'elles doivent être conçues et conduites, ou plutôt suivons le véritable peintre dans les opérations nécessaires pour arriver à la composition totale de son tableau.

Premièrement, il faut avoir bien nettement un sujet dans l'esprit, et, quoiqu'il soit vrai que l'on ne possède une idée en peinture que quand elle est dessinée et qu'elle est devenue graphique, il ne faut pas cependant compter sur ce que l'esprit incertain déposera sur le papier à tout hasard, pour ensuite y démêler quelque chose de bon. Avant de parler, il faut avoir quelque chose à dire, et Quintilien nous donne sur ceci un fort bon conseil, car il nous dit : « Si rien de ce que nous avons imaginé n'est » bon à dire, il ne nous reste plus qu'un parti à prendre, » c'est celui de nous taire. » Cependant il y a des peintres à qui il prend de tems en tems la fantaisie de composer avant d'avoir en vue aucun sujet. Ne peut-on pas les comparer à un homme qui se mettrait en route sans savoir où il veut aller ?

Mettons donc à chaque chose le tems nécessaire, et, pour employer encore une expression de Quintilien, sachons qu'on ne parvient à composer vîte qu'en composant bien.

Je viens de dire que le peintre doit avoir avant tout dans la tête l'idée de ce qu'il veut composer : je sais cependant que cette idée ne deviendra réellement très-nette que quand il aura essayé et combiné ; mais je veux dire qu'il ne faut pas vouloir esquisser un sujet qu'on n'a pas encore bien conçu. Il faut vouloir un sujet dont on a été déjà frappé, et, ce qui serait beaucoup mieux, un sujet qu'on a aperçu dans la nature, car on doit chercher, autant qu'on le peut, des tableaux pour ses modèles, et ne pas chercher des modèles pour ses tableaux, lorsqu'on ne les saisit pas même encore par la pensée.

Aux chapitres relatifs aux moyens pratiques de représenter rigoureusement et scénographiquement toutes sortes de compositions, on trouvera ce qui a rapport à l'art de corriger, de varier et de rendre vraies perspectivement les esquisses.

Il faut toujours colorier l'esquisse.

De tous les avis qu'on peut donner sur la pratique de la composition, un des plus utiles et qu'il importe le plus de suivre, c'est de toujours colorier les esquisses.

Les peintres de l'école romaine l'ont négligé, et on ne s'en aperçoit que trop à leur coloris. Souvent, dans une esquisse au simple trait, une certaine disposition dans les lignes produit un tout optique satisfaisant et propre au bas-relief ou à la ciselure. Quelques masses obscures jetées par des hachures parallèles, comme en usait Flaxman, servent à distribuer des indications d'effet, établissent un certain équilibre et satisfont la vue. Un ornement, un détail petit qui serait perdu et nul dans une esquisse coloriée, a une valeur et joue un rôle très-sensible dans l'esquisse au trait.

Mais le peintre doit penser à des masses de clair-obscur et de couleur; et, comme c'est une étude de quelqu'étendue que celle qui apprend à combiner ces masses suivant les lois du beau et de la convenance, il est fort naturel et même indispensable d'en faire des essais sur l'esquisse.

Pour se convaincre qu'une composition très-bien disposée dans une esquisse au trait ne produit souvent, quand elle est traduite en couleur, qu'un tableau qui au fait est mal composé, il faut faire ou prendre une esquisse au trait qui semblera d'une belle disposition, la décalquer sur un papier verni, et ensuite la colorier; on verra que le résultat produit un effet que l'on n'aura point prévu, et que cet effet contrarie souvent à un point extrême l'ordre, qui semblait fort agréable peut-être, dans la disposition du tracé de cette esquisse.

Le clair-obscur et le coloris sont essentiels et inhérens à la peinture; on ne combine donc pas un tableau ou une peinture, quand on délaisse ces deux parties dans une esquisse d'essai et qu'on n'en tient aucun compte. Ainsi, comme l'esquisse coloriée est faite pour nous donner à connaître si les masses sont telles qu'elles doivent être, le peintre ne doit cesser de changer, de corriger, de combiner l'ordre et le caractère de ces masses dans son esquisse, et il doit très-peu s'inquiéter de l'inconvénient des repeints et de la grossièreté du travail.

Bien que nous ne devions point donner ici les moyens de choisir des tons et des teintes justes dans l'esquisse, nous allons néanmoins rappeler une considération de perspective fort importante, c'est l'obligation d'affaiblir le coloris de l'esquisse, par la raison qu'elle offre un petit tableau, et qu'un petit tableau devant être vu de

près, ses couleurs paraîtraient trop sensibles, si elles ressemblaient en énergie et en intensité aux couleurs d'un grand tableau. Ceci explique l'effet faux des couleurs trop blanches, trop vives, trop crues dans les représentations en petit, ainsi que l'effet vrai des couleurs fuyantes, rompues et transparentes dans les chefs-d'œuvre hollandais et flamands, chefs-d'œuvre où ils ont suppléé à l'air qui manque entre les petits tableaux et l'œil du spectateur, et qui a lieu réellement dans la représentation en grand, puisque le spectateur en est plus éloigné. (Voy. au reste les chapitres relatifs à cette question essentielle, qu'il nous fallait toucher ici en passant.)

Il faut découper quelques parties de l'esquisse pour les rendre mobiles à volonté.

Ajoutons ici un moyen pratique très-utile et peut-être nécessaire, quand on compose et qu'on veut juger de la disposition, c'est de découper le papier ou le subjectile sur lequel on opère, afin de pouvoir écarter, monter, baisser à volonté les objets de l'esquisse. Ce moyen est bien plus expéditif que celui d'effacer une figure et de la transporter ailleurs : je le crois même indispensable; car, comme on ne peut juger de la disposition que par tous ses rapports, il est essentiel que tous les rapports soient rendus déterminés, pour qu'on puisse savoir à quoi s'en tenir sur le résultat de toute la disposition.

Ce moyen pratique est bon aussi pour les masses de clair-obscur et de coloris, puisqu'on peut ainsi les changer, les déplacer et les combiner plus facilement.

Nous verrons que ce même moyen est excellent pour perfectionner la disposition des figures et leurs attitudes.

Quant à ce qui est des autres moyens matériels relatifs à l'esquisse, tels que les papiers préparés, les calques, etc., on peut consulter ce qui sera dit à ce sujet, partie pratique, volume dernier.

Description par écrit du tableau qu'on veut composer.

Puisque nous en sommes aux moyens de pratiquer l'esquisse, pourquoi n'indiquerions-nous pas celui d'entreprendre par écrit une description du tableau, tel qu'on l'aurait d'abord conçu et vu dans l'imagination? Cette description animée et tenant de l'inspiration, servirait plus tard à rappeler au peintre ce que son esquisse n'aurait que faiblement exprimé, et elle serait un bon guide jusqu'à la fin du tableau.

Le peintre tirerait encore un autre profit de cet expédient, puisque la pratique de ce moyen l'exercerait de tems en tems dans l'art d'écrire, art qui non-seulement lui est toujours nécessaire, mais par lequel il pourrait servir la peinture, s'il se trouvait dans le cas de publier sur ce sujet quelques importantes recherches.

Faut-il en composant lutter avec les anciens?

On doit dire qu'il convient, en composant, de lutter avec les anciens, puisque les anciens sont les maîtres des modernes. Ce n'est point par un privilége, auquel il répugne de croire, qu'ils sont en effet nos maîtres, mais parce qu'ils ont tout fait pour obtenir cette supériorité. C'est donc pour essayer de la leur faire perdre qu'il est de notre dignité de lutter fièrement avec eux et de tâcher de vaincre, s'il est possible, ces rivaux qu'on appelle tous les jours inimitables.

Pline le jeune, dans sa lettre à Fuscus, lui suggère aussi la même ambition au sujet de ses études. « Comme » ce combat, lui écrit-il, se hasarde en secret, il est hardi » sans être téméraire ; et nous avons vu beaucoup de » personnes à qui ces sortes de combats ont si bien réussi, » qu'entrées en lice dans le dessein seulement de suivre » celles qu'elles ne désespéraient pas d'atteindre, elles les » ont enfin glorieusement devancées. »

Ceux qui veulent obstinément qu'on suive les modernes, ne pourront désapprouver qu'on tente aussi de surpasser les anciens ; car, lorsque nous les aurons surpassés, nous servirons à notre tour de modèles, et l'on ne sera plus en droit de ne proposer que ces anciens comme les seuls maîtres qu'il faille suivre.

Enfin, on peut l'assurer, quels que soient le but et l'intention de l'artiste qui compose, je veux dire, quand même il ne se proposerait que d'être le premier dans la manière moderne, dans la manière à la mode, toujours est-il de son intérêt d'interroger les anciens et d'essayer de lutter avec eux ; car il y a tant de raison, tant de fond, tant de justesse dans leurs compositions, que ces qualités aideront toujours l'artiste qui même ne voudrait pas adopter leur style, leur simplicité et la noble ingénuité de leurs images. Au reste, j'ai tant de fois répété que l'école de l'antiquité était la seule source pure, que m'étendre davantage ici serait chose inutile.

Faut-il chercher des sujets, comme y engage Léonard de Vinci, sur les taches des vieux murs ?

Ce que j'ai dit jusqu'ici rend un peu suspect le conseil de Léonard de Vinci, qui engage à chercher des idées sur

des murs salis, sur des pierres jaspées et sur toutes les surfaces tachées qui par hasard offrent des indications et des combinaisons optiques que l'esprit n'eût point imaginées.

Je conviens qu'on aperçoit des bizarreries assez piquantes dans l'assemblage de toutes ces veines des marbres bigarrés, ainsi que dans les nuages qui parcourent les airs; je conçois qu'un esprit engourdi est réveillé à la vue de plusieurs de ces données quelquefois fort piquantes; mais en conscience devons-nous attendre qu'il nous soit ainsi soufflé des idées, pour nous mettre en mesure d'en communiquer aux autres? Et, quoiqu'il faille saisir le bon partout où il se trouve, devons-nous avoir confiance en des indications qui prennent leur source dans un hasard le plus souvent stérile, ou dans des accidens qui n'ont ordinairement rien de fort naturel? D'ailleurs n'est-ce pas toujours nous qui imaginons en présence de ces taches singulières, et n'y voyons-nous pas uniquement ce que notre degré de savoir et notre inclination nous y ont fait découvrir? Un poète a conté que dans la lune chacun voit ce qu'il désire y voir: un marin y voit de grandes vagues et des flottes; un géographe y voit des provinces et des villes, etc. On peut donc assurer que le peintre qui dessine mal les mouvemens et les lignes, trouvera très-expressives certaines taches que le dessinateur habile n'adoptera jamais pour son choix et pour des ressemblances avec des objets naturels.

Mais au fait que voit-on d'instructif dans ces accidens de clair-obscur? Des masses de clair et de brun et ce qu'on appelle un parti d'effet, enfin certaines oppositions et certaines combinaisons qui semblent, comme on dit, ori-

ginales. Cependant ces mêmes données embarrassent plus le peintre de bons sens qu'elles ne lui servent; car tel effet peut être fort piquant et ne pas convenir à toutes sortes de sujets. Fort souvent donc ces hasards le trompent et ces indications le séduisent.

La nature, la nature, voilà le grand dépôt ouvert à tout le monde; mais il s'agit d'y savoir choisir. Or qui ignore cet art de choisir, l'ignorera de même en présence des taches des vieux murs, et délaissera des indications qui pourraient lui être utiles.

Malgré tout, si le hasard fait rencontrer de ces données heureuses, originales et singulières, il faut en tenir compte et les emmagasiner. Mais chercher par ce moyen des idées pour un sujet donné, ce serait folie. Ainsi les indications qu'on découvre sur les taches accidentelles, et qui font naître des motifs de tableaux, deviennent des ressources semblables à toutes les autres ressources offertes par les objets naturels ou par les productions d'art elles-mêmes, qui sont à la disposition de tout le monde. Le secret, c'est donc d'en tirer un bon parti ; car, s'il ne s'agissait que de produire toutes sortes de bisarreries comme de raconter tout ce qui passe par la tête, on ferait fort bien de la farcir de tout ce qui se présente et d'y entasser toutes les idées suggérées par des accidens.

Faut-il consulter les portefeuilles ?

Passons à ce conseil bannal qu'on donne ordinairement de puiser dans les portefeuilles où sont déposées les estampes ou les dessins d'après les maîtres modernes, le tout, dit-on, pour composer dans le style moderne. Qu'entend-on dire par cet avis ? On ne conseille sûrement pas

les plagiats ; on ne conseille pas d'emprunter indistinctement dans ces dépôts composés le plus souvent sans choix. Il faut donc savoir choisir et discerner parmi toutes ces estampes : or l'artiste qui ne saura pas discerner et choisir dans la nature, qui est bien plus abondante que tous ces portefeuilles, saura bien moins discerner et choisir au milieu de ces estampes qui portent des noms célèbres et qui sont si différentes les unes des autres quant à la marche de l'art. Si les estampes sont des types pour lui, il sera le singe de ses modèles et les copiera sans raison. Si c'est son goût qu'il veut former, n'est-ce pas s'y prendre un peu tard, que d'attendre le moment où il va composer un tableau ? D'ailleurs j'atteste qu'en fait de goût l'artiste doit préférer les modèles antiques.

Ainsi, en y réfléchissant bien, on voit qu'il faut donner à l'élève le conseil d'user avec beaucoup de discrétion des estampes qui remplissent les portefeuilles, de se méfier de cette ressource, et de ne s'inspirer qu'à la vue de certaines parties de l'art qui sont remarquables dans quelques-unes de ces productions. Mais autoriser et recommander même l'usage des portefeuilles nombreux remplis de tous les ramassis des écoles modernes, n'est-ce pas l'autoriser, lorsqu'il aura pu déterrer une estampe peu connue, à la mettre aux carreaux et à la transporter sur sa toile, en changeant quelque barbe, en faisant d'un Turc un Romain ou un Saint, et en substituant quelques détails pour dépayser les experts qui ne reconnaîtront point le plagiat ?

Si des amis du beau ont fait le vœu de voir livrer aux flammes ces centaines de tableaux pitoyables qui tapissent nos appartemens, ne doit-on pas plus raisonnablement encore désirer de voir détruire enfin ces milliers de laides

estampes qui de tous côtés attestent et notre barbarie et l'impertinence de notre mauvais goût?

Il faut que le peintre oublie pendant quelque tems l'esquisse ou la composition.

Je finirai par dire qu'une très-bonne méthode, c'est d'oublier quelque tems ses compositions et de les reprendre ensuite comme un ouvrage tout nouveau et composé par un autre, ainsi que le conseille Quintilien. Tiziano en usait de la sorte.

Rustici, élève de Vérochio et condisciple de Léonard de Vinci, disait : 1° qu'il fallait réfléchir long-tems sur l'ouvrage, avant d'en faire l'esquisse; 2° qu'il fallait laisser reposer long-tems l'esquisse, sans la regarder. Il ajoutait une troisième maxime qui ne peut pas être générale, quoiqu'elle soit excellente, c'est de ne laisser voir son ouvrage que quand il est terminé. Cette maxime est assez bonne, et J. Reynolds dit fort judicieusement à ce sujet : « Il arrive presque toujours qu'on se dégoûte d'achever » un tableau qu'on montre avant qu'il ne soit fini, l'ar- » tiste jouissant par là d'avance d'un plaisir qu'il doit re- » culer, pour lui servir de stimulant, et pour le faire hâter » d'y mettre la dernière main. »

Enfin qui ne conçoit pas que, dans un art aussi élevé, aussi philosophique que l'art de la peinture, il ne faille se méfier de ses propres applaudissemens, et qu'il ne faille attendre du tems et de l'absence, des comparaisons neuves et des censures éclairées qui puissent asseoir mieux encore notre jugement ? Procéder avec cette sage précaution, c'est se mettre dans une situation favorable pour juger son ouvrage, ainsi que le ferait le public lui-même; mais

en hâter l'examen et précipiter son jugement, c'est risquer de ne plaire qu'à ceux qui ont les mêmes préjugés que nous.

CHAPITRE 170.

DE LA JUSTESSE D'OPÉRATIONS PROPRES A LA REPRÉSENTATION DE LA COMPOSITION.

Comme l'art de représenter avec justesse est compris dans la perspective ou le dessin, dans le clair-obscur, dans le coloris et dans l'art de la touche, je ne dois rien dire ici sur ces questions : tout ce qui peut y avoir rapport doit être exposé dans les chapitres où se trouveront traitées exclusivement ces différentes parties.

FIN DU QUATRIÈME VOLUME.

TABLE

DU QUATRIÈME VOLUME.

DIVISION DE LA PEINTURE.

CHAPITRES. Pages.

123. COMMENT on doit diviser l'art de la peinture, 1

Quelles sont les diverses conditions de la peinture [1], ... 6

(La peinture se divise en quatre conditions fondamentales, qui sont : 1° le vrai, ce qui comprend le possible et le vraisemblable, et par conséquent la connaissance des objets ; 2° la beauté intellectuelle, ce qui suppose la convenance dans le choix ; 3° la beauté optique ou pour le sens de la vue ; et 4° la justesse de représentation.)

Quels sont les divers moyens de la peinture, 13

(Les principaux moyens particuliers de la peinture, sont la composition, le dessin, le clair-obscur, le coloris et la touche. Chacun de ces cinq moyens doit réunir les quatre conditions fondamentales précédentes qui constituent la peinture art imitateur et art libéral.)

Observations sur la meilleure méthode à suivre, pour remplir dans un tableau les diverses conditions de la peinture, . . . 15

[1] On a cru devoir donner ici de l'extension à ces deux titres, afin d'ajouter au caractère analytique de cette table des chapitres.

CHAPITRES. Pages.

THÉORIE DE LA BEAUTÉ.

124. La connaissance du beau conduit à la connaissance de l'art, et l'analyse de la beauté est la clé de toute la partie libérale et noble de la peinture : c'est ainsi que l'analyse de la perspective est la clé de toute la partie technique de la représentation, 21

Les écrits que les philosophes ont publiés sur le beau ont plutôt enrichi la métaphysique, qu'ils n'ont éclairci la théorie des beaux-arts; et l'on a conclu du peu de certitude de leurs doctrines que les lois du beau dans la peinture étaient un mystère inexplicable, ... 24

Les ouvrages des anciens nous prouvent par leur excellence invariable qu'ils ont su convertir en précepte simple et évident le prétendu mystère inexplicable des lois du beau. — Note sur les lignes d'Apelle et de Protogène, ... 30

Malgré la diversité des opinions de quelques peuples et de quelques écrivains, on peut dire que le sentiment du beau est un parmi les hommes, ... 40

De ce qu'on doit entendre par beau. — Distinction entre le beau et le bon, c'est-à-dire, entre la beauté optique et la beauté intelligible, ... 46

La beauté, telle que nous pouvons la concevoir ou la sentir, n'est pas la perfection, et, comme nous ne pouvons connaître que quelques degrés de cette perfection, nous avons donné à ces degrés le nom de beauté, ... 72

Critique du mot beau idéal, ... 80

CHAPITRES. Pages.

Comme le plus haut type du beau n'existe que dans la nature collective, et ne se rencontre pas sur les individus, nous ne pouvons obtenir ce beau que par des moyens collectifs, ... 84

De la beauté sensible ou optique. — En quoi elle consiste, et quel en est le principe, . 94

De l'unité, ... 102

De la variété considérée comme étant le résultat de l'unité. — Les variétés ne constituent point le beau optique, car, bien qu'elles puissent être réduites en harmonie par l'unité générale qui constitue le beau, elles ne sont réellement que le multiple du tout, et ne sont parties intégrantes du beau que comme nombre et quantité, . 123

La quantité de variétés nécessaires à la composition d'un tout et l'ordre même dans les variétés de ce tout, sont toujours prescrits par les lois du beau pour l'esprit et de la convenance, et il faut les distinguer des conditions relatives au beau optique, qui seul ne suffirait pas dans l'art pour intéresser, ... 135

L'unité doit avoir lieu dans toutes les parties qui constituent l'apparence ou l'existence optique des corps, ... 145

De l'unité dans les lignes ou dans les divers caractères des lignes, ... 161

Unité dans la direction des lignes, . . . 163

Unité dans la grandeur des lignes, . . . 169

Unité dans les distances ou écartemens des lignes, ... 171

Unité dans les clairs et dans les bruns, ou dans le clair-obscur, ... 178

CHAPITRES. Pages.

Unité dans le coloris, ... 188
Unité dans la touche, ... 193
De la beauté intellectuelle ou pour l'esprit, et en quoi elle consiste, ... 196
C'est la beauté intellectuelle, appelée quelquefois convenance, qui détermine et la quantité de variétés qu'on doit introduire dans un tout, et l'ordre qu'on doit adopter dans la disposition des variétés introduites dans ce tout, ... 203
Application du principe de l'unité, 1° au mode grand, 2° au mode suave, et 3° au mode énergique, ... 209
Récapitulation des principales questions exposées précédemment sur la théorie de la beauté, ... 214
De la grâce, ... 222
Du sublime, ... 235
Principaux auteurs qui ont écrit sur le beau, ... 239

COMPOSITION.

125. Définition de la composition, ... 243
De l'extension que dans la théorie on donne à la composition, ... 245
126. Du langage de la peinture, ... 247
127. Du plagiat, ... 265
128. De la méditation, ... 274
129. De l'enthousiasme, ... 285
130. Du génie, ... 295
131. Division de la composition, selon les quatre conditions fondamentales de l'art, . . 316
132. Du vrai et du vraisemblable dans la composition, ... 318

CHAPITRES. Pages.

133. De la clarté dans l'exposition du sujet, . . 321
134. De la naïveté dans l'exposition du sujet, . 324
135. De l'unité dans le sujet représenté, . . . 326
136. De la simplicité dans la composition, . . . 330
137. Du nombre des acteurs, ... 332
138. Des épisodes, ... 342
139. Du costume, ... 346
Noms d'auteurs qui ont écrit sur le costume, relativement à la peinture, à la sculpture, etc., ... 371
Noms d'auteurs qui ont traité seulement quelques questions concernant le costume, 372
Indication alphabétique de quelques points de costume dans l'antiquité, ... 374
140. De la beauté de la composition, ... 432
141. De la beauté intellectuelle et morale du sujet, ... 433
142. De la gradation et de la variété d'intérêt dans la composition, ... 461
143. Des différens modes, ... 469
Du mode phrygien, ou du mode fort et impétueux, ... 475
Du mode dorien, ou du mode simple, grave et sérieux, ... 476
Du mode lydien, ou du mode mou et efféminé, ... 478
Du mode ionien, ou du mode gracieux et riant, ... *Ibid.*
Du mode lesbien, ou du mode riche et magnifique, ... 479
144. Des différens caractères des lignes par rapport aux différens modes, ... 485
Lignes propres à caractériser le mode phry-

CHAPITRES. Pages.

gien, ... 486
Lignes propres à caractériser le mode dorien, 489
Lignes propres à caractériser le mode lydien, 490
Lignes propres à caractériser le mode ionien, *Ibid.*
Lignes propres à caractériser la pompe et la magnificence du mode lesbien, ... 491
145. Des fonds considérés sous le rapport de leur convenance avec le sujet. (V. le chap. 164), 493
146. Des accessoires et des ornemens considérés sous le rapport de leur convenance avec le sujet. (Voy. le chap. 165), ... 500
147. Des différentes espèces de sujets considérés sous le rapport de la beauté intellectuelle, 509
Sujets tristes et terribles, ... 510
Sujets hideux et repoussans, ... 511
Sujets indécens, obscènes et de nudités, . . 514
Sujets paisibles, ... 521
148. Des sujets allégoriques et emblématiques, . 522
149. Des sujets de caricatures, ... 529
150. Du choix des sujets mythologiques et héroïques, ... 532
151. Du choix des sujets de l'histoire ancienne, . 535
152. Des sujets tirés de l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, ... 538
Les sujets tirés de l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament sont-ils favorables à l'art? . . . . . *Ibid.*
Les peintres ont-ils traité comme il convenait de le faire et comme on l'attendait d'eux, les sujets de l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, ... 545
A-t-on déterminé les types et les caractères que les arts doivent employer et consacrer

CHAPITRES. Pages.

dans les images relatives à la religion chrétienne ? 550

Comment doivent être conçus par les peintres les sujets tirés de l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament ? 555

Indications de quelques convenances relatives à l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, ... 564

De la représentation de Dieu, ... *Ibid.*

De la représentation de notre Seigneur J.-C., 565

Représentation du crucifiement de notre Seigneur, ... 571

Représentation des Anges, ... 574

Représentation du Démon, ... 578

Représentation de la Sainte Trinité, . . . 580

Représentation de la Sainte Vierge, . . . 582

Représentation de l'Annonciation, . . . 598

Noms de quelques auteurs qui ont écrit sur les sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, traités par la peinture, ... 628

153. Des sujets tirés de l'histoire moderne, . . 629

154. Considérations sur la liste des principaux auteurs qui ont écrit sur le choix des sujets en peinture, ... 640

155. De la beauté optique dans la disposition du sujet, ... 641

156. Théorie des modernes sur la beauté de disposition en général, ... 644

De la disposition pyramidale, ... 649

157. Théorie des anciens sur la beauté de disposition, ... 651

158. Du degré de beau optique selon les sujets, . 655

Peut-on dire que le beau optique embellit un sujet qui manque de beauté pour l'es-

CHAPITRES. Pages.

prit ? 657

159. De la ligne dominante de tout le tableau, ou de son encadrement considéré sous le rapport de l'unité de direction des lignes, . 658

160. De la disposition relativement à l'unité de direction des lignes des objets représentés, 662

161. De la disposition relativement à l'unité dans les grandeurs des lignes des objets, . . 667

162. De la disposition relativement à l'unité dans les écartemens ou les distances respectives des masses ou des lignes des objets, . . 672

163. Des groupes, ... 677

164. Des fonds considérés sous le rapport de la beauté de leurs lignes. (Voy. le chap. 145), 679

165. Des accessoires et des ornemens considérés sous le rapport de leur beauté optique. (Voy. le chap. 146), ... 681

166. Du choix d'aspect relativement au point de vue et au point de distance. (Voy. les chap. 268 et 269), ... 685

167. De la grandeur des figures ou des objets représentés sur le tableau (la partie technique de cette question et des suivantes se trouve au chapitre 300), ... 686

Doit-on représenter certains objets dans des dimensions colossales, et par conséquent supérieures aux dimensions géométriques ordinaires de ces objets naturels ? . . . *Ibid.*

Jusqu'à quel degré peut-on porter dans la représentation la dimension perspective extraordinaire, mais naturelle, des figures ou des objets ? — Indication d'un moyen artificiel d'agrandir l'apparence de dimension des objets, ... 690

CHAPITRES. Pages.

Quand la dimension extraordinaire et perspective des objets peints est portée jusqu'au colossal, comment le peintre doit-il opérer pour convertir l'idée de cette image colossale en l'idée d'une image d'une dimension naturelle et vraisemblable ? 691

Est-ce répéter avec vérité les objets que de les réduire à une dimension perspective moindre et beaucoup plus petite même que la dimension naturelle ? 694

168. Des croquis, ... 698

169. De l'esquisse, ... 706

Il faut toujours colorier l'esquisse, . . . 709

Il faut découper quelques parties de l'esquisse pour les rendre mobiles à volonté, 711

De la description par écrit du tableau qu'on veut composer, ... 712

Faut-il en composant lutter avec les anciens? *Ibid.*

Faut-il chercher des sujets, comme y engage Léonard de Vinci, sur les taches des vieux murs ? 713

Faut-il consulter les portefeuilles ? . . . 715

Il faut que le peintre oublie quelque tems l'esquisse ou la composition. (Voy. sur plusieurs de ces questions les chap. 290, 441, 523 et 524), ... 717

170. De la justesse d'opérations propres à la représentation de la composition. (Cette condition se trouve traitée dans les chapitres relatifs à la justesse d'opérations concernant les lignes, les tons, les teintes et la touche), ... 718

FIN DE LA TABLE DU QUATRIÈME VOLUME.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05496 722 7

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON.

ABBREVIATED REGULATIONS.

One volume can be taken at a time from the Lower Hall, and one from the Upper Hall.

Books can be kept out 14 days.

A fine of 3 cents for each imperial octavo, or larger volume, and 2 cents for each smaller volume, will be incurred for each day a book is detained more than 14 days.

Any book detained more than a week beyond the time limited, will be sent for at the expense of the delinquent.

No book is to be lent out of the household of the borrower.

The Library hours for the delivery and return of books are from 10 o'clock, A. M., to 8 o'clock, P. M., in the Lower Hall; and from 10 o'clock, A. M., until one half hour before sunset in the Upper Hall.

Every book must, under penalty of one dollar, be returned to the Library at such time in October as shall be publicly announced.

No book belonging to the Upper Library, can be given out from the Lower Hall, nor returned there; nor can any book, belonging to the Lower Library be delivered from, or received in, the Upper Hall.